

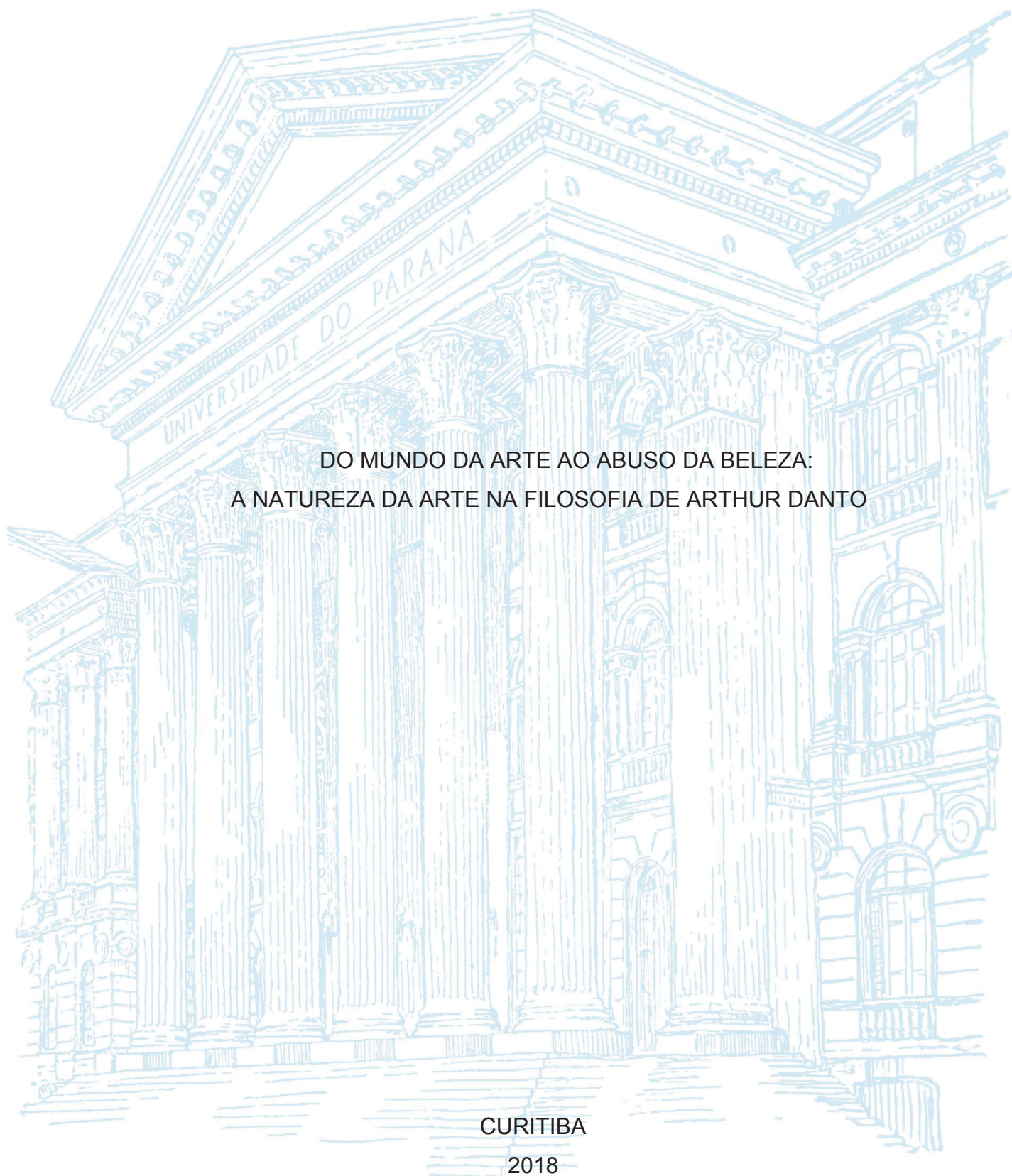
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ELOIZA HENEQUIN

DO MUNDO DA ARTE AO ABUSO DA BELEZA:  
A NATUREZA DA ARTE NA FILOSOFIA DE ARTHUR DANTO

CURITIBA

2018



ELOIZA HENEQUIN

DO MUNDO DA ARTE AO ABUSO DA BELEZA:  
A NATUREZA DA ARTE NA FILOSOFIA DE ARTHUR DANTO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Walter Romero Menon Júnior

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE  
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS  
COM OS DADOS FORNECIDOS PELA AUTORA  
Bibliotecária: Rita de Cássia Alves de Souza – CRB9/816

Henequin, Eloiza

Do mundo da arte ao abuso da beleza: a transfiguração da natureza da arte por Arthur Danto [recurso eletrônico] / Eloiza Henequin. – Curitiba, 2018.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia.  
Orientador: Prof. Dr. Walter Romero Menon Júnior.

1. Danto, Arthur Coleman, 1924-. 2. Arte - Filosofia. 3. Estética. I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

CDD 701






ATA Nº 230

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM FILOSOFIA.**

No dia oito de novembro de dois mil e dezoito às 14:30 horas, na sala 603, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia-UFPR, R. Dr. Faivre. 405, Ed. D.; Pedro II, 6º andar do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da Mestranda **ELOIZA HENEQUIN** para a Defesa Pública de sua Dissertação de Mestrado intitulada: **DO MUNDO DA ARTE AO ABUSO DA BELEZA: A NATUREZA DA ARTE NA FILOSOFIA DE ARTHUR DANTO**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: WALTER ROMERO MENON JUNIOR (UFPR), MARCOS HENRIQUE CAMARGO RODRIGUES (FAP), PAULO VIEIRA NETO (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a(o) discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela Aprovação da aluna. A Mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de Mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, **WALTER ROMERO MENON JUNIOR**, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Curitiba, 08 de Novembro de 2018.

  
WALTER ROMERO MENON JUNIOR  
Presidente da Banca Examinadora  
MARCOS HENRIQUE CAMARGO RODRIGUES  
Avaliador Externo (FAP)  
PAULO VIEIRA NETO  
Avaliador Interno (UFPR)  
Aurea Junglos  
Secretária Administrativa  
Mat. SIAPE: 1060861


**TERMO DE APROVAÇÃO**

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ELOIZA HENEQUIN**, intitulada: **DO MUNDO DA ARTE AO ABUSO DA BELEZA: A NATUREZA DA ARTE NA FILOSOFIA DE ARTHUR DANTO**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovado no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 08 de Novembro de 2018.

  
WALTER ROMERO MENON JUNIOR  
Presidente da Banca Examinadora

  
MARCOS HENRIQUE CAMARGO RODRIGUES  
Avaliador Externo (FAP)

  
PAULO VIEIRA NETO  
Avaliador Interno (UFPR)



  
Aurea Junglos  
Secretária Administrativa  
Mat. SIAPE: 1060861

Dedico este trabalho a Deus, que em momento algum me deixou fraquejar ou desistir desse sonho, e a meus pais, Dalzira e Nelson (*in memoriam*), meus alicerces.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, por mais essa conquista.

Ao meu orientador e amigo Prof<sup>o</sup> Doutor Walter Romero Menon Júnior que, mesmo diante de tantos percalços, nunca soltou a minha mão.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná, na figura do corpo diretor, dos docentes e dos servidores administrativos, por todo o empenho e apoio prestados.

Aos Professores Doutores que integraram minha banca de qualificação: Breno Hax Junior e Ronei Clecio Mocellin, pelas sugestões e críticas.

Aos Professores Doutores que gentilmente compuseram a minha banca de defesa do mestrado: Paulo Vieira Neto e Marcos Henrique Camargo Rodrigues, pelas orientações, ponderações e comentários.

Aos meus amigos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho acadêmico, especialmente agradeço ao Prof<sup>o</sup> Doutor Max Costa, pela consultoria e amizade dedicada e ao Prof<sup>o</sup> André Mendonça Machado, pela revisão do texto e amizade ímpar.

“Ver uma coisa como arte  
requer algo que o olhar não pode desprezar  
– uma atmosfera de teoria artística,  
um conhecimento da história da arte:  
um Mundo da Arte.”

Arthur Danto



## RESUMO

Esta dissertação discorre a respeito do estatuto da arte sob a ótica do filósofo Arthur Danto, com enfoque na sua teoria do Mundo da Arte. Esta investigação filosófica refere-se à distinção ontológica (do ser) entre arte e não-arte. O objetivo é desenvolver uma análise descritiva de sua teoria, bem como das vicissitudes hermenêuticas da natureza da arte em sua produção filosófica. Para esse processo, utilizou-se a contextualização histórica e cultural de elementos que influenciaram seu pensamento, tais como as vanguardas artísticas norte-americanas das décadas de 1950 e 1960, notadamente a Pop Art e seu principal representante, o artista Andy Warhol. Também são elencadas as teorias com inclinação analítica que contribuíram para a construção da filosofia de Danto. O trabalho desenvolve-se a partir da análise do artigo *The Artworld*, publicado em 1964, que se tornou referência teórica no campo da filosofia da arte. Posteriormente, são apresentados elementos extraídos de três obras, produzidas em momentos marcantes da carreira do filósofo, que colaboraram sobremaneira para uma nova interpretação da natureza da arte. Danto conclui que apenas as teorias da arte que comportam o contexto histórico, social, cultural e político, em que a obra está inserida, podem distinguir arte de não-arte, pois são capazes de contemplar o caráter filosófico da obra. Portanto, a teoria da arte seria condição necessária para a própria arte, pois apenas ela pode apresentar o caráter hermenêutico da natureza da arte. Conclui-se que a teoria do Mundo da Arte de Danto promove o exercício da filosofia, pois o fazer e o interpretar a arte tornaram-se atos inter-relacionados, ampliando as possibilidades de compreensão do estatuto da arte.

Palavras-chave: Arthur Danto. Mundo da Arte. Natureza da Arte. Filosofia da Arte. Estatuto da Arte. Andy Warhol. Pop Art.

## **ABSTRACT**

This dissertation discusses the statute of art from the perspective of the philosopher Arthur Danto, focusing on his theory of the World of Art. This philosophical inquiry refers to the ontological (of being) distinction between art and non-art. The objective is to develop a descriptive analysis of his theory and as the hermeneutic vicissitudes of the nature of art in its philosophical production. For this process, the historical and cultural contextualization of elements that influenced his thinking was used, such as the North American artistic vanguards of the 1950s and 1960s, notably Pop Art and its main representative, Andy Warhol. Also listed are the analytic inclinations that contributed to the construction of Danto's philosophy. The work develops from the analysis of the article *The ArtWorld*, which was published in 1964 and became a theoretical reference in the field of the philosophy of art. Subsequently, elements extracted from three works that greatly collaborated for a new interpretation of the nature of art and that were produced at remarkable moments of the philosopher's career, are presented. Danto concludes that only the theories of art that carry a historical, social, cultural and political context in which the work is inserted, can distinguish art from non-art, since they are capable of contemplating the philosophical character of the work. Therefore, art theory would be a necessary condition for art itself, for it alone could present the hermeneutic character of the nature of art. It can then be concluded that Danto's World of Art theory promotes the exercise of philosophy, since making and interpreting art have become interrelated acts and have expanded the possibilities of understanding the status of art.

Keywords: Arthur Danto. *The ArtWorld*. Nature of Art. Philosophy of Art. Statute of Art. Andy Warhol. Pop Art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Andy Warhol, Brillo Box Soap Pads, 1964 .....	29
Figura 2 - Andy Warhol, Brillo Box Soap Pads, 1964 – Conjunto da obra. ....	30
Figura 3 – Andy Warhol, Fontaine (1917) .....	41
Figura 4 - Robert Rauschenberg, Bed, 1955 .....	51
Figura 5 - Claes Oldenburg, Bedroom Ensemble, 1963 .....	52
Figura 6 - Exemplo fictício de duas obras de Arte .....	54
Figura 7 - Matriz de estilo .....	58
Figura 8 – Capa do livro Beyond the Brillo Box, de Arthur Danto, 1998 .....	80

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1. A NATUREZA DA ARTE COMO UM PROBLEMA FILOSÓFICO.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1. O PROBLEMA DAS TEORIAS TRADICIONAIS DA ARTE SEGUNDO MORRIS WEITZ.....</b>	<b>17</b>
<b>1.2 A TEORIA DE MORRIS WEITZ.....</b>	<b>22</b>
<b>1.3 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA DE WEITZ A PARTIR DE DANTO .....</b>	<b>26</b>
<b>1.4 O MUNDO DA ARTE DE ARTHUR DANTO .....</b>	<b>26</b>
<b>1.5 ASPECTOS QUE INFLUENCIARAM A OBRA DE ARTHUR DANTO.....</b>	<b>31</b>
<b>1.5.1 Breve apresentação de Arthur C. Danto .....</b>	<b>31</b>
<b>1.5.2 A influência da Filosofia da Ciência .....</b>	<b>33</b>
<b>1.5.3 O procedimento teórico de Danto .....</b>	<b>35</b>
<b>1.5.4 Por que Andy Warhol? .....</b>	<b>38</b>
<b>2. O MUNDO DA ARTE .....</b>	<b>43</b>
<b>2.1. O CONTEXTO DO MUNDO DA ARTE.....</b>	<b>44</b>
<b>2.2. OS INDISCERNÍVEIS .....</b>	<b>46</b>
<b>2.3 THE ARTWORLD .....</b>	<b>48</b>
<b>2.4 A TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE .....</b>	<b>59</b>
<b>2.5 THE ART WORLD REVISITED: COMEDIES OF SIMILARITY .....</b>	<b>63</b>
<b>3. DO MUNDO DA ARTE AO ABUSO DA BELEZA – A TRANSFIGURAÇÃO DA NATUREZA DA ARTE POR ARTHUR DANTO.....</b>	<b>65</b>
<b>3.1 A TRANSFIGURAÇÃO DO LUGAR-COMUM.....</b>	<b>68</b>
<b>3.2 O DESCREDENCIAMENTO FILOSÓFICO DA ARTE .....</b>	<b>75</b>
<b>3.3. O ABUSO DA BELEZA .....</b>	<b>79</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>84</b>
<b>5. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS .....</b>	<b>87</b>

## INTRODUÇÃO

A questão filosófica que envolve o estatuto da arte é complexa e estabeleceu-se historicamente como um desafio epistêmico. Essa problemática envolve um debate entre diversos teóricos que apresentaram, ao longo do século XX, tentativas teóricas de elucidar ou, pelo menos, justificar a natureza da arte inserida nos novos contextos históricos. Cada movimento ou tendência artística provocou, devido a suas diferenciações crescentes, um conjunto de questões que, por suas especificidades, acabaram por transcender o campo da crítica e da teoria da arte, bem como o da história, despertando o interesse de filósofos de extração analítica.

A partir do século XX, a necessidade de conceituar a arte impôs-se de forma mais incisiva, notadamente em virtude das mais diversas formas de manifestações artísticas que se apresentaram no cenário cultural, em especial no campo das artes visuais. Isto porque as teorias filosóficas e estéticas que até o início do século XX eram aceitas não conseguiram comportar as transformações que estavam ocorrendo, nem embasar as consequências daí decorrentes. As novas manifestações artísticas não só provocaram como também tinham por fundamento a quebra de paradigmas estéticos – tais como a associação da arte à beleza, à imitação e à representação, com predomínio da técnica, – até então aceitos como princípios norteadores da natureza da arte.

Em consequência, surgiram teorias sobre a natureza da arte que buscavam sustentar sua natureza estética em consonância com as revoluções artísticas. Porém, à medida que tais revoluções se aceleravam e se transformavam no princípio norteador da produção artística, tornou-se cada vez mais claro que tais teorias ficaram insustentáveis.

Nesse contexto de produção artística dos anos 1960, com o cenário norte-americano destacando-se do europeu, o filósofo e crítico de arte Arthur Danto publica o artigo *The Artworld*. Este texto rapidamente torna-se referência teórica no campo da filosofia da arte, pois apresenta uma teoria capaz de subsidiar a natureza da arte. Nossa dissertação visa apresentar, de forma descritiva, a teoria do Mundo da Arte de Danto, bem como as mudanças sofridas na percepção da natureza da arte na produção do filósofo.

Para esse processo de compreensão da teoria de Danto, são abordadas outras teses que influenciaram sobremaneira a construção do seu pensamento, tais como a teoria de Morris Weitz que publica um artigo indicando detalhadamente as “falhas” das teorias em voga que buscavam conceituar a arte. A teoria de Weitz indica que não é possível definir a arte, posto que a arte é um conceito aberto, um conceito em permanente construção. Entretanto, Danto



contesta a teoria de Weitz justamente provando, com sua teoria do Mundo da Arte, que é possível definir ou pelo menos indicar o que é arte.

Outra tese mencionada nesta dissertação é a Teoria Institucional da Arte de George Dickie, com a qual Danto estabeleceu um debate. Dickie utiliza a teoria do Mundo da Arte de Danto para apresentar uma teoria de institucionalização da arte. Para Dickie, o Mundo da Arte é uma instituição que possui autoridade para indicar o que pode ou não ser arte.

Também não poderíamos deixar de citar as influências das teorias da filosofia da ciência para a configuração do pensamento de Arthur Danto, notadamente a obra de Thomas Kuhn. Danto, em seu pensamento, expressa a influência da teoria de Kuhn sobretudo quando afirma que a história da arte se comporta como a história da ciência, que sofre constantes revoluções conceituais.

Para desenvolver esta dissertação também utilizamos subsídios extraídos de propostas hermenêuticas de diversos estudiosos da filosofia de Arthur Danto, com interpretações distintas acerca da teoria do Mundo da Arte de Danto, tais como Virginia Helena Aragonês Aita, Noéli Ramme, Claudia Pellegrini Drucker, Rachel Costa e Cristiane Silveira. Também destacamos o embasamento fundamental da história da arte obtido na obra do filósofo, crítico de arte e um dos mais influentes historiadores da arte do século XX, o suíço Heinrich Wölfflin (1864 – 1945).

Em síntese, nosso propósito é apresentar, de forma sistemática, como o conceito de Mundo da Arte influenciou o debate filosófico sobre a natureza da arte. Para tanto, o conceito de Mundo da Arte, no pensamento de Danto, será traçado com base nas principais contribuições conceituais que este traz para o debate acerca do estatuto filosófico da natureza da arte. Tenciona-se, também, verificar o propósito da tese de Danto de que a reflexão sobre a importância da natureza da arte, seja ela teórica, histórica ou narrativa, é de fato um problema fundamentalmente filosófico, como ele enfatiza em suas obras.

No primeiro capítulo desta dissertação, o problema da natureza da arte é apresentado. A intenção é demonstrar que os principais aspectos da dificuldade em se pensar uma definição para arte estão diretamente relacionados à pouca modificação estrutural sofrida pela arte durante, aproximadamente, quatrocentos anos. Durante todo esse período, a obra de arte era associada à beleza e à técnica. Embora tenha sempre havido disputas em torno do sentido da arte, de seu papel, de sua definição, de quais seriam os tipos de artes e assim por diante, saber qual a natureza da arte não se configurava um problema.

Nesse sentido, Arthur Danto destaca-se por buscar uma abordagem que, se por um lado entende a natureza da arte para além de propriedades estéticas que lhe seriam estruturais

e atemporais, por outro não se rende a um relativismo que pressupõe a impossibilidade de qualquer definição de arte.

Neste primeiro capítulo, portanto, são abordados os principais aspectos que influenciaram a formação do pensamento filosófico de Arthur Danto, notadamente no que tange ao desenvolvimento de sua teoria do Mundo da Arte. Entre tais aspectos, destacamos sua inclinação à filosofia analítica, sua simpatia pelas teorias da filosofia da ciência e a quebra dos paradigmas estéticos propostos explicitamente nas obras de Andy Warhol, considerado um dos principais representantes da *Pop Art* e que, segundo Danto, foi o responsável por desencadear os questionamentos inerentes à natureza da arte no filósofo.

O segundo capítulo apresenta um estudo do conceito de Mundo da Arte, abordando a contextualização histórica, social e cultural em que surge o artigo *The Artworld*. Nesse sentido, foi realizada uma caracterização adequada dos termos do problema envolvido na tese de Danto a partir da ambientação do espaço artístico nova-iorquino, entre as décadas de 1950 e 1960, recorrendo a fontes históricas e antologias, para situar e contextualizar o período artístico e cultural em questão. Isto porque, para analisar a trajetória da teoria de Danto precisamos considerar fatos do contexto político-sócio-cultural da época. As novas vanguardas artísticas associadas à mudança do polo artístico mundial - de Paris para Nova York - influenciaram a radicalização da quebra de paradigmas estéticos que já estava em curso desde o início do século XX. Além da contextualização histórica da arte, no segundo capítulo também é apresentado o problema dos indiscerníveis, que é apontado pelo filósofo como principal fator motivador para o desenvolvimento de sua teoria.

Posteriormente, a Teoria Institucional da Arte, desenvolvida por George Dickie a partir de uma leitura social-contextualista do Mundo da Arte, é apresentada de forma a subsidiar a análise de suas características conceituais, que sinalizam para a importância da função social da arte. Outra característica a destacar é a aparente circularidade da teoria institucional da arte, em contraposição à tese de Danto. Nesse sentido, elencamos algumas ponderações do artigo *The Artworld Revisited: Comedies of Similarity*, escrito por Danto, na tentativa de desvinculação de sua teoria do Mundo da Arte com a Teoria Institucional de Dickie. Neste artigo, Danto tenciona apresentar, de forma elucidativa, como o conceito de Mundo da Arte difere da proposta da Teoria Institucional de Dickie.

O terceiro e último capítulo apresenta a trajetória do pensamento filosófico de Arthur Danto conforme elementos extraídos de três obras produzidas em momentos distintos de sua carreira e que colaboraram sobremaneira para a compreensão, ainda que não exaustiva, da natureza da arte. Primeiramente, é apresentado um extrato do famoso livro de Danto: *A*

*Transfiguração do Lugar-Comum*, que desmembra detalhadamente sua teoria do Mundo da Arte, com enfoque na tese da indiscernibilidade.

A outra obra selecionada é *O Descredenciamento Filosófico da Arte*, que reúne ensaios com um tema comum: a filosofia da história da arte, enfatizando a relação da arte com a filosofia. Segundo Danto, ao trazer para o mundo da arte objetos comuns, o artista os transfigura com uma espécie de segunda existência, na qual convivem com os outros objetos tomados como arte. Nesse sentido, aponta Danto, o descredenciamento filosófico da arte é uma tarefa muito árdua, uma vez que consiste em separar partes da filosofia da arte da própria arte com enfoque hermenêutico.

A terceira obra escolhida é *O Abuso da Beleza*, que apresenta um discurso mais voltado para a estética analítica, traçando um comparativo entre a arte – sua história e sua evolução – com a beleza – seu papel para o estatuto da arte. A pretensão é avaliar a importância – se conceitual e funcional, ou meramente funcional – da noção de Mundo da Arte para as teorias que pretendem ter em conta a produção artística moderna como ponto de partida para se pensar a questão da natureza da arte.

Finalmente, concluímos essa dissertação enfatizando que o objetivo de uma investigação filosófica sobre o estatuto da arte deve se referir à distinção ontológica (do ser) entre arte e não-arte. Para Danto, apenas as teorias da arte, que comportam o contexto histórico, social, cultural e político, em que a obra está inserida podem distinguir arte de não-arte, pois são capazes de contemplar o caráter filosófico da obra. A teoria da arte seria condição necessária para a própria arte, pois apenas ela, a teoria, pode apresentar o caráter hermenêutico da natureza da arte.

## **1. A NATUREZA DA ARTE COMO UM PROBLEMA FILOSÓFICO**

O século XX introduziu de forma mais incisiva o questionamento acerca do estatuto da obra de arte. Questões como: O que é arte? - tornaram-se ainda mais complexas e paradoxais com a contemporaneidade, unindo de vez a arte e a filosofia. Isto porque, a questão apresentou a necessidade de estabelecer um pensamento crítico sobre ela. Nesse sentido, vislumbramos diversas tentativas epistemológicas do campo da arte, diretamente relacionadas à modificação da própria arte, na tentativa de compreender porque o problema da natureza da arte se impôs com veemência no último século. Se por um lado as obras de arte questionavam a natureza da arte tradicional, por outro lado, eram apresentadas teorias da arte com o objetivo de compreender essas novas abordagens.

A dificuldade inerente a essa situação foi, em parte, consequência da pouca modificação estrutural sofrida pela arte durante, aproximadamente, quatrocentos anos. As características estéticas das obras de arte não se alteraram, eram apresentadas de formas padronizadas, com enfoque da técnica e da beleza. Segundo Wölfflin destaca no prefácio da 6ª edição: “Os Conceitos Fundamentais surgiram da necessidade de se conferir à característica histórica da arte uma base mais sólida; não ao juízo de valor, não é este o caso, mas à característica estilística.” (WÖLFFLIN, 2000, p. irreg.<sup>1</sup>)

A arte era associada à beleza e à técnica. Nesse sentido, lembremos que a história de Zêuxis<sup>2</sup> como exemplar dessa relação. Este pintor grego que, segundo registros, ficou famoso por pintar uvas tão reais que até os pássaros tentavam bicá-las. Sua fama devia-se, portanto, a sua capacidade de imitar imagens da natureza. Desde o Renascimento italiano, seguindo o modelo sugerido pela lenda de Zêuxis, a arte buscava a proporção perfeita e exata. Os artistas priorizavam a qualidade técnica de suas obras.

Os estágios que antecederam o apogeu do Renascimento não podem ser ignorados, mas eles representam uma forma arcaica de arte, a arte dos Primitivos, para a qual ainda não existe uma forma plástica definida. Entretanto, a exposição das diferenças individuais que levaram à mudança do estilo do séc. XVI para o estilo do séc. XVII deve ser reservada a um estudo histórico detalhado que, naturalmente, somente fará justiça à sua tarefa se dispuser dos conceitos determinantes para tal. (WÖLFFLIN, 2000, p. 18)

Segundo Wölfflin, as vanguardas modernas do século XX teriam percorrido um caminho de progressiva eliminação do supérfluo para alcançar a expressão “pura”, a essência das diferentes disciplinas artísticas. Desse processo de depuração da arte resultou a percepção de que nenhuma qualidade física ou formal reúne em si mesma a própria essência da arte. Nem mesmo a perfeição mimética, buscada nas obras do realismo e do Renascimento, foi capaz de assegurar a identificação plena da natureza da arte. Vale ressaltar que o estatuto da natureza da obra de arte foi uma questão colocada em vários momentos históricos, conforme Danto avalia:

É verdade, evidentemente, que o conceito de arte estava começando a se tornar mais flexível, o suficiente para que o quadro *Déjeuner sur l'herbe* (Almoço na relva), de Manet, fosse aceito como arte em 1864, embora ele constituísse uma perversão da própria ideia de arte para muitos dos que o viram no Salon des Refuses (Salão dos recusados) daquele ano. Heinrich Wölfflin escreveu que nem tudo é possível em qualquer época. (DANTO, 2015a, p. irreg.<sup>3</sup>)

<sup>1</sup> Paginação irregular. A citação faz parte do Prefácio da obra, p. VII.

<sup>2</sup> Zêuxis ou Zeuxipo (464 a.C. – 398 a.C.), pintor da Grécia Antiga, do século V a.C. Era natural de Heráclea, mas viveu a maior parte da vida em Atenas, onde destacou-se como um dos pintores mais famosos de seu tempo.

<sup>3</sup> Paginação irregular. A citação faz parte do Prefácio da obra, p. X.

De todo modo, com o surgimento das novas vanguardas artísticas, a questão da natureza da arte impôs-se de forma contundente. As transformações apresentadas no cenário artístico apontaram as propriedades relacionais da arte como uma alternativa bastante viável. Essa tendência, entre outras coisas, consistia na incorporação no trabalho artístico de elementos até então não concebidos como próprios para diversas disciplinas da arte como por exemplo os objetos cotidianos. A preeminência destes elementos, que reuniam aspectos estéticos-formais e temáticos diversos, ao ser colocada em crise pelo gesto artístico, aponta por um lado para o que será uma tendência marcante no século XX, a da busca da autonomia da arte, ou seja, a busca por se compreender o que é próprio da arte, e por outro para o esgotamento desta busca no momento em que a arte se esgota na reflexão acerca de suas condições e natureza.

Os movimentos artísticos que despontaram no século XX provocaram a quebra de diversos paradigmas estéticos, dentre os quais, a associação da arte à beleza, à representação e à imitação. As obras de arte tradicionais, que até então estavam inseridas e classificadas em movimentos da história da arte, seguiam essas linhas paradigmáticas da estética, ou seja, as obras eram identificadas pela beleza, pela imitação, ou ainda por apresentar as mais diversas técnicas artísticas. Já as obras de arte apresentadas a partir do século XX, consideradas a partir dos mesmos critérios, pareciam não reunir os elementos suficientes e necessários para serem aceitas como arte.

Desde os *readymades*<sup>4</sup> de Marcel Duchamp, na primeira década do século XX, a noção de arte, relacionada a critérios estéticos e a uma classificação por tipos: escultura, pintura, etc., foi superada. Paralelamente, o despertar do interesse filosófico pela natureza da arte indicava que a produção moderna havia evidenciado uma tendência que parecia ser norteadora de toda produção artística desde os primórdios.

Nesse sentido, a arte moderna apresentou novos argumentos ao questionamento acerca do estatuto da obra de arte. Entretanto, na contemporaneidade o problema adquiriu proporções mais amplas e complexas. Questões historicamente levantadas, tais como “O que é Arte?”, “É possível definir arte?”, agora estariam acompanhadas de outros questionamentos, como, por exemplo: “Quando é Arte?”, “Existem elementos necessários e suficientes para definir a Arte?”, “Quais são as bases para estabelecer um pensamento crítico sobre a Arte?”.

---

<sup>4</sup> Os *readymades* ou “objetos prontos” são utensílios de uso cotidiano, em geral, que produzidos em massa e selecionados sem critérios estéticos rigorosos ficam expostos como obras de arte em espaços públicos especializados. O artista plástico francês Marcel Duchamp (1887-1968) – pintor, escultor e poeta – foi o precursor dessa manifestação artística. Duas das suas obras mais famosas tornaram-se ícones dos *readymades*: *Fonte – Fontaine*, 1917 (um urinol) e *Antecipação do Braço Partido – In Advance of a Broken Arm*, 1915 (Pá de limpar neve). (CARROL, 2010, p. 41).



A complexidade da questão teve essa amplitude filosófica, notadamente, no campo da estética analítica e da filosofia analítica da arte.

As tentativas de definição do campo da arte passaram a ter como objeto principal a modificação da própria arte. Isso explica por que o problema da ontologia da arte se impôs com veemência no último século. Ao mesmo tempo em que obras de arte questionavam o modo de ser e fazer da arte tradicional e chocavam públicos despreparados, surgiam teorias da arte com o objetivo de compreender essas manifestações artísticas.

Diante das considerações gerais acerca da natureza da arte apresentadas, em que sua compreensão, baseada nos pressupostos estéticos clássicos e nas manifestações artísticas que rompem com tal compreensão, levariam mais tarde à dúvida acerca de uma natureza da arte, vamos primeiramente expor algumas das tentativas de conceituar o que é esta natureza.

Esse capítulo se organiza da seguinte forma: primeiramente, iremos situar as teorias tradicionais da arte utilizando os argumentos inseridos no universo da Filosofia e da Estética Analítica – corrente filosófica nascida nos anos 40 a partir da obra do filósofo Ludwig Wittgenstein que influenciou a construção do pensamento filosófico de Danto. Utilizaremos o artigo *The Role of Theory in Aesthetics*, publicado em 1956, pelo filósofo Morris Weitz (1916 – 1981), que apresenta uma análise geral das teorias tradicionais da arte que tentaram solucionar ou, pelo menos, subsidiar a discussão a respeito da questão do estatuto da arte. O objetivo é apresentar a evolução da abordagem teórica para, então, conseguirmos compreender e explorar a questão sob a ótica de Arthur Danto, compreendendo a abrangência de sua teoria do Mundo da Arte.

### **1.1. O PROBLEMA DAS TEORIAS TRADICIONAIS DA ARTE SEGUNDO MORRIS WEITZ**

A vertente analítica da filosofia da arte influenciou a formação do pensamento de Arthur Danto, notadamente as obras dos filósofos chamados *neowittgensteinianos*. Esses filósofos apresentaram teorias que iriam se contrapor às teorias tradicionais que buscavam definir a natureza da arte a partir das características essenciais da obra de arte. Para os analíticos, essas teorias estéticas e da filosofia da arte que tentavam definir a natureza da arte a partir da experiência estética, ou seja, aquelas teses que relacionavam a arte às experiências do espectador, tornaram-se insustentáveis. Conforme Noéli Ramme: “Se é uma experiência da ordem do sensível, que não pode ser descrita, então como seria possível que ela pudesse servir para fundamentar um conceito como o de arte?” (RAMME, 2009, p. 197).

Nessa linha de pensamento analítico, destacamos os filósofos Morris Weitz, Frank Sibley e Maurice Mandelbaum que buscaram uma maneira de pensar a correspondência entre o que a teoria diz sobre a arte e o objeto artístico propriamente dito, incluindo, na maior parte das vezes, a filosofia da linguagem. Nesse sentido, Morris Weitz assume o papel de denunciar o intento de algumas teorias, mais precisamente, das tentativas de definição da natureza da arte, seja pela falta ou pelo excesso de elementos argumentativos.

Weitz defende a impossibilidade de se atribuir a uma teoria estética uma definição única que enuncie a natureza da arte. Isto porque considera arte um conceito aberto, em permanente construção, que possui determinada lógica intrínseca, pela qual jamais seria possível defini-la através de um conjunto de propriedades necessárias e suficientes. “A Arte, como a lógica do conceito evidencia, não tem um conjunto de propriedades necessárias e suficientes; é por isso que uma teoria da arte é logicamente impossível, e não apenas factualmente difícil de constituir”. (WEITZ, 2007, p. 63).

Em 1956, Morris Weitz publicou o artigo intitulado *The Role of Theory in Aesthetics*<sup>5</sup>, no qual analisa as principais teorias da arte, enfocando os principais óbices dessas teorias, por intermédio de uma análise ampla da estrutura conceitual dessas teses. Para o filósofo, as teorias da arte contemporâneas não podem utilizar os mesmos pressupostos tradicionais utilizados pelas teorias clássicas, pois a própria arte contemporânea não é mais adequada a eles, houve uma grande revolução artística que as teorias tradicionais não conseguiram acompanhar.

Para Weitz, o problema da natureza da arte tornou-se uma questão filosófica ainda mais importante no século XX, justamente por conta dessa dificuldade enfrentada pelas teorias em acompanhar a transformação das expressões artísticas. Weitz afirma que o motivo pelo qual esse óbice se coloca é porque exatamente nesse ponto estaria a solução para chegar à possibilidade de formular uma teoria capaz de apresentar uma definição categórica, que compreendesse toda a arte passada e futura (WEITZ, 2007).

A importância da teoria para a filosofia da arte é enfatizada no supracitado texto de Weitz no sentido de provar que ela, a teoria, é o caminho hermenêutico para a natureza da arte. A importância da teoria para o estatuto da arte é enfatizada na teoria do Mundo da Arte de Danto. A questão da teoria aponta o problema sobre o qual o Weitz se debruça, qual seja: a definição clássica de arte. E é exatamente esse o problema dessa busca, pois as teorias tradicionais afirmam-se como as únicas corretas, desconsiderando todas as demais, pois cada

---

<sup>5</sup> *The Role of Theory in Aesthetics* foi publicado originalmente no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, em 1956.

uma acredita ter encontrado a verdadeira natureza da arte. Isso resulta em uma pluralidade de teorias contraditórias que não permitem a continuidade lógica e precisam ser revistas a cada movimento artístico apontado pela história da arte.

A teoria tem sido central na estética e é ainda a preocupação da filosofia da arte. O seu principal interesse declarado continua a ser a determinação da natureza da arte, passível de ser formulada numa definição de arte. A teoria interpreta uma asserção acerca das propriedades necessárias e suficientes do que está a ser definido, asserção essa que pretende dar uma afirmação verdadeira ou falsa a acerca da essência da arte, daquilo que a caracteriza e a distingue de tudo o mais (WEITZ, 2007, p. 61).

Em seu texto, Weitz mostra que as classes de teorias da arte, a saber<sup>6</sup>: o formalismo, o voluntarismo, o emocionalismo, o intelectualismo, o intuicionismo e o organicismo, entre outras, possuem em comum tentativas de formular propriedades que comportem a natureza da arte. Cada teoria proposta foi desenvolvida de forma singular, visando sempre superar as teorias antecessoras, suprimindo as falhas que as mesmas apresentaram. Entretanto, segundo Weitz, não se deve inferir disso que as teorias estéticas da arte não sejam importantes para fundamentar a apreciação e a crítica da arte. “Todas as épocas, todos os movimentos artísticos, todas as filosofias da arte tentam, uma vez e outra, realizar o ideal afirmado, para serem imediatamente sucedidas por teorias novas ou revistas, enraizadas, pelo menos em parte, no repúdio das precedentes” (WEITZ, 2007, p. 62).

A primeira teoria utilizada como exemplo para fundamentar sua análise, no supracitado texto, foi a famosa teoria Formalista, idealizada pelos filósofos ingleses Arthur Clive Heward Bell (1881-1964) e Roger Fry (1866-1934). Nessa teoria, a propriedade definidora da arte é sua forma significativa, ou seja, todos os elementos da obra estão inter-relacionados entre si suscitando uma reação única e singular no espectador. Nesse sentido, a natureza da arte seria o resultado da combinação entre os elementos que compõem a obra de arte e as relações geradas entre esses elementos. “A natureza da arte, o que ela realmente é, prossegue a teoria, é a singular combinação de certos elementos (os especificáveis como plásticos) nas suas relações. Tudo o que é arte é uma instancia da forma significativa e nada do que não é arte possui tal forma” (WEITZ, 2007, p. 64).

Em outra vertente, encontramos as teorias emocionalistas que, de acordo com Weitz, contestam as teorias formalistas, no sentido de que consideram que a propriedade que define a natureza da arte não é a forma significativa, mas a expressão da emoção provocada pela obra de arte. A projeção da emoção ao objeto é que torna esse objeto uma obra de arte.

---

<sup>6</sup> Adotamos os termos utilizados conforme a tradução do texto de Weitz publicada no livro: *O que é Arte?*, 2007, p. 61-77.

[...] defensores desta teoria consideram que a propriedade definidora requerida não é a forma significativa, mas antes a expressão da emoção num médium sensorial público. Sem a projeção da emoção em numa obra em pedra, em palavras, em sons, etc., não pode haver arte. Na realidade, a arte é esta encarnação. É isso que a caracteriza de forma singular e qualquer definição verdadeira e real de arte, incluída numa teoria adequada, deve apresentá-la desse modo. (WEITZ, 2007, p. 64).

As teorias que abordam o problema sob essa ótica buscam condições necessárias e suficientes que sejam capazes de expressar a essência da arte. Essas condições seriam algo intrínseco aos objetos de arte, que, mesmo sendo tão diversos, poderiam ser classificados como tendo um núcleo comum. No entanto, conforme Weitz, enquanto não sabemos o que é arte, quais são suas propriedades necessárias e suficientes, não podemos começar a responder adequadamente a ela, ou dizer por que uma obra é boa ou é melhor do que outra. A teoria estética, portanto, é importante não somente em si mesma, mas para os fundamentos tanto da apreciação quanto da crítica. (WEITZ, 2007).

Já a vertente intuicionista rejeita a emoção e a forma como propriedades definidoras da natureza da arte. Para exemplificar essa linha teórica, Weitz usa a teoria do filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952) a qual advoga que a arte é identificada não como objeto físico, mas como um ato de criação, cognitivo e espiritual. “A arte é, na realidade, uma primeira fase do conhecimento, na qual determinados seres humanos (os artistas) clarificam ou dão expressão lírica às suas imagens e intuições.” (WEITZ, 2007, p. 64). A arte é então percebida de forma intuitiva – “consciência de caráter não conceptual da individualidade única das coisas; e, como existe abaixo do nível de conceptualização e de ação, não tem conteúdo científico nem moral” (WEITZ, 2007, p. 64).

Para Benedetto Croce, esse primeiro estágio da vida espiritual – a intuição - manifesta-se como a essência definidora da arte e, por isso, desenvolveu sua teoria considerando a identificação desse estágio intuitivo com a arte como a definição filosoficamente verdadeira da natureza da arte. Nesses termos, a teoria intuicionista da arte prevê a conceituação e identificação da arte por intermédio da intuição, tornando o processo totalmente subjetivo.

Já a corrente organicista, afirma que a arte é um composto de todos os elementos orgânicos que, embora inseparáveis, são distintos. Weitz usa a obra do literato inglês Andrew Cecil Bradley (1851-1935) para exemplificar a teoria organicista. Essa corrente defende que a obra de arte é formada por fragmentos que se inter-relacionam e se complementam resultando em um só elemento global que é a obra de arte. O resultado final depende diretamente de cada elemento constituinte da obra. “[...] tudo aquilo que é uma obra de arte é por natureza um

complexo único de partes inter-relacionadas – na pintura, por exemplo, linhas, cores, volumes, temas, etc., interagindo numa qualquer superfície pintada.” (WEITZ, 2007, p. 65).

Por último, Weitz cita a teoria Voluntarista do filósofo inglês Dewitt H. Parker (1885-1949). Para Parker: “O pressuposto subjacente a toda a filosofia da arte é a existência de uma natureza comum presente em todas as artes.”<sup>7</sup> (PARKER, apud WEITZ, 2007, p. 65). De acordo com Weitz, Parker considera que a constituição de uma teoria da arte deve considerar toda a complexidade da natureza da arte. A teoria Voluntarista pensa a natureza da arte a partir da relação entre a criatividade, o contexto social e a harmonia, elementos que dariam unidade à essência da arte.

Para solucionar, portanto, a questão da natureza da arte, segundo Parker, é necessário o desenvolvimento de uma teoria complexa que não limite a definição da arte a um aspecto específico desta natureza como a forma, ou a criatividade, ou ainda os meios. Nesse sentido, a teoria do Voluntarismo de Parker prevê que “a arte é essencialmente três coisas: a encarnação de vontades e desejos imaginariamente satisfeitos; a linguagem, que caracteriza o médium público da arte; e a harmonia, que unifica a linguagem com as camadas de projeções imaginárias”. (WEITZ, 2007, p. 65-66).

Weitz ressalta que além da teoria de Parker ser do pondo de vista lógico mais interessante e abrangente, enfatiza que as teorias tradicionais da arte são insuficientes. Isto porque, para os Voluntaristas as demais teorias não apresentaram uma característica necessária e suficiente capaz de distinguir a arte de objetos que não são arte. Nesse sentido, a teoria de Parker seria mais ampla, pois consegue apresentar uma definição da arte como resultado de uma conjunção de três fatores, a saber: “[...] proporcionar satisfação através da imaginação, do significado social e da harmonia. Defendo que nada, exceto as obras de arte, possui estas três marcas em simultâneo” (WEITZ, 2007, p. 66).

Entretanto, para Weitz nenhuma das teorias tradicionais da arte mencionadas, nem mesmo a Voluntarista, apresentam um “conjunto de propriedades necessárias e suficientes de modo a satisfazer todos os interessados” (WEITZ, 2007, p. 66). Isto porque, Weitz entende que o problema filosófico que envolve a questão da natureza da arte é muito mais complexo do que as teorias estéticas podem comportar. Para Weitz, elas podem definir aquilo que é indefinível, isto é, a própria arte.

---

<sup>7</sup> D. Parker, “The Nature of Art”, reimpresso em E. Vivas e M. Krieger, *The Problems of Aesthetics*, Nova York, 1953, p. 90.



A minha intenção é ir além delas e efetuar uma crítica muito mais fundamental, a saber, que a teoria estética é uma tentativa logicamente vã de definir o que não pode ser definido, de indicar as propriedades necessárias e suficientes, de supor que o conceito de arte é fechado, quando o seu uso real revela e exige a sua abertura (WEITZ, 2007, p. 67).

A partir dessa crítica à ineficiência conceitual da formulação de uma definição da arte, Weitz defende que não é possível uma definição fechada com condições necessárias e suficientes que demarquem um universo restrito, pertencente somente à arte. Esse tipo de definição, pelas suas próprias características estruturais e restritas, configura uma espécie de definição definitiva, como os radicais dessas palavras em português permitem antever. A proposta do filósofo é substituir o questionamento acerca da natureza da arte por outras questões, que, segundo sua análise, são suficientes para gerar uma compreensão satisfatória (WEITZ, 2007).

## **1.2 A TEORIA DE MORRIS WEITZ**

No escopo da tradição wittgensteiniana, da qual Morris Weitz faz parte, os problemas filosóficos que se fundam a partir de questões essencialistas, como é o caso da natureza da arte, devem ser tratados como problemas de linguagem, isto é, como problemas de uso da linguagem. Em síntese, são duas as principais objeções de Weitz às teorias tradicionais da arte. A primeira se deve à impossibilidade de serem verificadas propriedades necessárias e suficientes nos casos a que se refere o termo arte. A segunda se refere à incompatibilidade em atribuir uma definição conceitual fechada à própria natureza criativa e dinâmica da arte. Para Weitz, as teorias que buscavam apresentar uma definição fechada sobre a arte estão fadadas ao fracasso, uma vez que não é possível formar um conceito fechado de arte. (WEITZ, 2007).

Cabe aqui perguntar por que diversos teóricos buscaram propor, durante tanto tempo, teorias que apresentassem uma definição estética de arte. Weitz responde essa questão sob duas perspectivas. Primeiramente, ele cita as teorias que procuraram utilizar como argumento lógico a definição de uma parte do objeto e a generalização da definição desta parte para o todo. A segunda forma de responder à questão, de acordo com Weitz, seria confundir a função descritiva com a função valorativa do conceito. (WEITZ, 2007).

Dentro da primeira ótica, o problema está na própria forma como a história da arte ocidental foi construída. Os movimentos artísticos, se pensados isoladamente, configuram definições fechadas de arte. Cada movimento ou período da arte é caracterizado pela história através de condições suficientes e necessárias que permitem identificar uma obra de arte como

parte ou não do movimento. A questão é que essa definição vale apenas para aquele momento ou movimento, não pode ser generalizada para a arte como um todo. Logo, as definições da arte clássica são todas relativas aos movimentos que se sucederam no decorrer dos séculos, o que gera uma expectativa cultural em relação à proposição de outras definições que sejam adequadas às demais.

A tarefa primordial da estética não é tentar construir uma teoria, mas elucidar o conceito de arte. Especificamente, consiste em descrever as condições sob as quais empregamos de forma correta o conceito. Definições, reconstruções, padrões de análise estão aqui deslocados, uma vez que distorcem e nada acrescentam à nossa compreensão da arte. (WEITZ, 2007, p.73).

A segunda perspectiva, segundo Weitz, aponta o seguinte problema: existem dois tipos de definição de arte, o descritivo e o valorativo. A definição descritiva se refere à proposição de critérios para o reconhecimento de algo como pertencente a um universo específico, ou seja, ela serve para identificar algo como obra de arte. Já a definição valorativa é utilizada com o objetivo de julgar a qualidade de alguma coisa, ou seja, ela serve para dizer se uma obra de arte é boa ou não. Quando uma coisa é definida utilizando uma definição valorativa, essa coisa já foi identificada como pertencente a um universo delimitado anteriormente, o que significa que os usos dos dois tipos de definição são completamente diferentes. “A elucidação do uso descritivo de *arte* levanta poucas dificuldades, mas a elucidação do uso avaliativo é difícil.” (WEITZ, 2007, p. 74).

O problema primordial, segundo Weitz, está na utilização da definição valorativa como definição descritiva. E é isso que a filosofia da arte faz utilizando critérios valorativos como classificatórios. É o problema de todas as teorias explicitadas e de muitas não trabalhadas pelo filósofo. Os usos descritivo e/ou valorativo da palavra arte implicam argumentações distintas, visto que uma expressão valorativa não pode significar o mesmo que uma descritiva.

O que está aqui em causas é o fato de ‘Arte’ ser interpretado como um termo avaliativo que, ou é identificado com o seu critério, ou é justificado em termos deste. ‘Arte’ é definido em termos da sua propriedade avaliativa, por exemplo, uma harmonização bem-sucedida. Sob tal ponto de vista, dizer ‘X é uma obra de arte’ é 1) dizer algo que considera significar ‘X é uma harmonização bem-sucedida’ (por exemplo, ‘A arte é forma significativa’) ou 2) dizer algo elogioso, com base na sua harmonização bem-sucedida. (WEITZ, 2007, p. 75).

Segundo Weitz, os critérios valorativos e avaliativos são vastos, mas não são classificatórios. Além disso, a arte não possui critérios valorativos próprios, ela compartilha esses critérios com outras coisas, o que impossibilita que eles sejam utilizados como

identificadores de uma obra de arte. Não há nada de errado com o uso valorativo, de fato, há uma boa razão para usar “arte” para elogiar. No entanto, Weitz ressalta que, o que não pode ser aceito é a utilização de teorias que fazem uso valorativo do termo “arte” como verdadeiras e reais definições das propriedades necessárias e suficientes da arte. Ao invés disso, “são definições honoríficas puras e simples, em que ‘Arte’ foi redefinido em termos de critérios escolhidos” (WEITZ, 2007, p.76).

Após expor suas objeções às teorias essencialistas da arte e aos problemas que teriam levado à repetição exaustiva do mesmo erro pela tradição, Weitz apresenta sua tese. Ao propor o conceito de semelhança de família para resolver o problema da definição de arte, Weitz afirma que a similaridade entre as obras de arte deve ser avaliada por características de condições de semelhanças, como acontece nas famílias, sendo essas condições referentes a questões de forma física.

Weitz desenvolve sua teoria analítica subsidiado pela filosofia da linguagem que prevê, fundamentalmente, que a resolução de um problema filosófico é “explicar a relação entre o emprego de determinados tipos de conceitos e as condições em que podem ser corretamente aplicados.” (WEITZ, 2007, p. 67). Isto é, a teoria de Weitz desenvolve-se buscando, primeiramente, elucidar o emprego real do conceito de arte, para, posteriormente, demonstrar a descrição lógica do funcionamento real do conceito, incluindo as ocasiões e as condições em que este conceito deve ser empregado.

Na obra *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein desenvolve a tese dos conceitos abertos. Para tanto, o filósofo utiliza-se do conceito de “jogo” para exemplificar sua teoria. O que é um jogo? Esta questão poderia ser respondida no sentido de que jogo seria tudo aquilo que possuísse “um conjunto exaustivo de propriedades comuns a todos os jogos.” (WEITZ, 2007, p. 68). No entanto, segundo Weitz, não há propriedades necessárias e suficientes entre eles, mas apenas “uma rede complicada de similaridades sobrepostas e cruzadas”, de modo que se pode considerar que os jogos formam “uma família com semelhanças de família, mas sem um traço comum.” (WEITZ, 2007, p. 68). Inspirado no problema da natureza do jogo, abordado por Wittgenstein, Weitz procurou explorar a questão da arte nesta mesma linha de raciocínio.

O problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos nos seguintes aspectos: se olharmos realmente para aquilo a que chamamos de arte, também não encontraremos propriedades comuns, mas apenas nexos de similaridades. Saber o que é arte não é apreender uma qualquer essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar as coisas a que chamamos arte, em virtude destas similaridades. (WEITZ, 2007, p. 69).

Conforme a teoria de Wittgenstein, o conceito indica a utilização de cadeias de condição de semelhança para identificar algo. Essas condições são propriedades que não são necessárias, mas que, em sua maioria, estão presentes nesse objeto a ser conceituado. São “critérios de reconhecimento”, comuns e relativos, como os já adotados pela tradição. O conceito de semelhança de família produz um tipo diferente de definição, pois propõe um critério para explicar e reconhecer coisas devido às semelhanças que elas têm com outras do mesmo tipo. São cadeias de similaridades e não propriedades comuns. Esse tipo de conceito, que não pode ser definido da forma clássica, tem estrutura aberta, ou seja, não propõe um critério fechado com condições específicas que devem ser contempladas, mas possibilita o surgimento de novas condições e novos casos. (WEITZ, 2007).

Ao utilizar esse argumento filosófico para a questão da natureza da arte, Weitz ressalta que a questão de “se uma nova obra de arte é ou não uma obra de arte é relativa não a uma questão de fato, mas a uma questão de decisão de se o conceito de arte será alargado ou não para que a nova obra seja considerada como tal.” (WEITZ, 2007, p. 70). Weitz atribui aos críticos a decisão do alargamento do conceito, o que se mostra como um problema, pois a responsabilidade de tal atitude é atribuída a um grupo, o que torna o conceito instável. Mas, ao mesmo tempo, tem certa veracidade, já que é a legitimação de uma obra de arte que permite alargar o conceito.

Nesse contexto, Weitz afirma que a arte é em si um “conceito aberto”, ou seja, um conceito dinâmico, constantemente em formação, cujas condições de aplicação podem ser corrigidas e retificadas pela criatividade inerente à atividade artística. “A estética não mais definiria ‘arte’, mas descreveria as condições em que corretamente usamos essa expressão.” (WEITZ, 2007, p. 72). Seguindo a lógica de sua proposta, Weitz demonstra que, ao considerar a arte como um conceito aberto, a teoria permite que haja uma amplitude interpretativa, necessária para comportar todas as manifestações artísticas.

Weitz ressalta em seu texto *O Papel da Teoria na Estética* a importância de uma teoria para traçar uma linha condutora, não para definir basicamente, mas para indicar o caminho a seguir. A teoria, para Weitz, teria o papel de orientar a trajetória das manifestações artísticas indicando sua natureza.

Compreender o papel da teoria estética não é concebê-la como uma definição, logicamente condenada ao fracasso, mas lê-la como sumários de recomendações sérias para prestarmos atenção, de determinada forma, a determinadas características de arte. (WEITZ, 2007, p. 77)

### 1.3 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA DE WEITZ A PARTIR DE DANTO

Não resta dúvida que o diagnóstico das teorias estéticas feito por Weitz e os problemas que enfrenta em sua proposta de indefinição da arte contribuíram para a forma de pensar e refletir sobre a arte de Arthur Danto. É claro para o filósofo que alguns elementos da tese de Weitz não funcionam nem para a arte moderna, nem para a arte contemporânea. Para exemplificar, ele cita os *readymades* de Duchamp como exemplos de que não há como considerar qualquer atributo físico dessas obras no universo da arte sem considerar uma série de objetos comuns, como pás de neve e mictórios. O problema, nesse caso, é que “o conceito de semelhança de família é tratado como se referindo a um objeto, o que não faz sentido, pois esse se fundamenta nos significados dos usos linguísticos, em outras palavras, se o conceito de linguagem é determinado pelo seu uso, não há um objeto” (RAMME, 2009, p.208).

O foco do problema da natureza da arte, segundo Danto, insere-se na questão da transformação estrutural sofrida pela arte. Nesse sentido, Danto leva em conta os problemas levantados por Weitz ao pensar o Mundo da Arte. Ou seja, Danto sugere que a teoria deixe de ter o lugar (fracassado ou não) de elucidar o objeto de arte para colocar-se como um meio de instituí-lo. Em outras palavras, a teoria não se encontra mais distante do seu objeto, mas ambos se constituem simultaneamente, em uma relação íntima e de interdependência. E, desse modo, fica sugerido um sentido do conceito de arte.

### 1.4 O MUNDO DA ARTE DE ARTHUR DANTO

O pensamento de Arthur Danto está inserido na vertente analítica da filosofia da arte norte-americana e foi influenciado por manifestações artísticas que despontaram nas décadas de 1950 e 1960, principalmente pela *Pop Art* e, particularmente, pela obra de Andy Warhol<sup>8</sup>. Esse artista foi essencial para o desenvolvimento da teoria de Danto. A prova disso foi que Danto dedicou um livro à produção artística de Warhol. No prefácio do livro homônimo ao artista, Danto destaca a importância do primeiro contato com a obra de Warhol para o desenvolvimento de sua filosofia da arte.

Minha filosofia da arte foi desenvolvida em dois textos: em um artigo intitulado “The Artworld”, publicado no *Journal of Philosophy* em 1964, e no livro *A Transfiguração do Lugar-Comum*, de 1981. Ambos foram escritos em resposta aos

---

<sup>8</sup> O artista plástico e cineasta norte-americano Andrej Varhola Júnior, mais conhecido como Andy Warhol (1928-1987) é considerado um dos principais representantes da *Pop Art*.



acontecimentos que mudaram significativamente a arte contemporânea durante a década de 1960, principalmente em Nova York, entre os quais duas exposições de Andy Warhol realizadas na Stable Gallery, em 1962 e 1964. Os trabalhos apresentados nessas duas exposições, especialmente na segunda, pareceram-me exigir da filosofia da arte uma abordagem radicalmente nova. (DANTO, 2012, p. 8)

A publicação do artigo *The Artworld*<sup>9</sup>, no *Journal of Philosophy*, em 1964, apresentou uma nova alternativa para a tarefa de definição da arte: o conceito de Mundo da Arte. O conceito é elaborado a partir do problema dos indiscerníveis elaborado por Danto. Segundo Danto, a questão da natureza da arte para a filosofia é ampliada em sua complexidade ao tentar diferenciar dois elementos indiscerníveis, sendo um tomado como obra de arte e o outro como um objeto de uso comum.

No supracitado texto, Danto abordou questões surgidas com as práticas artísticas como problemas eminentemente filosóficos. Para tanto, o filósofo propõe respostas ao problema da natureza da arte para além do âmbito da estética, da crítica e da teoria da arte. A teoria de Danto vislumbra uma aproximação da arte com a filosofia.

Para analisar a trajetória da obra de Arthur Danto precisamos considerar fatos do contexto político-sócio-cultural da época que influenciaram a formação do pensamento filosófico de Danto. A propagação de novas vanguardas artísticas associadas à mudança do polo artístico mundial - de Paris para Nova York - influenciaram a radicalização da quebra de paradigmas que já estava em curso desde o início do século XX.

Para Danto a questão da crise do estatuto da arte só poderia ser colocada, e mais ainda, colocada da maneira que havia sido posta, pela arte de seu tempo. Ou seja, questões tais como O que é arte? Tornaram-se notórias nas décadas de 50 e 60, principalmente no tocante aos artistas que apresentavam como obras de arte objetos de uso cotidiano. Esses artistas romperam todos os paradigmas da arte até então em voga. Por exemplo, quando Danto examina a produção de Andy Warhol só pode fazê-lo levando em conta tudo o que envolve o momento histórico, especialmente da história da arte, em que este havia produzido sua obra.

Creio que a maioria dos estetas e filósofos da arte reconhece o mérito essencial dos meus textos no redirecionamento da filosofia da arte para dar conta da imensa revolução artística que ocorreu na primeira metade dos anos 60, e na qual um artista, Andy Warhol, desempenhou um papel proeminente. Mas a arte que levou Warhol a assumir uma estatura histórica tinha fortes ligações com sua potencialidade como ícone norte-americano. O que lhe permitiu alcançar o status de ícone foi o conteúdo de sua arte, que buscava inspiração diretamente no modo de viver dos norte-americanos – o estilo de vida que, na verdade, a arte de Warhol exaltava –, inclusive no que eles

<sup>9</sup> O artigo será citado de acordo com a tradução do Prof. Rodrigo Duarte. O Belo Autônomo. Textos Clássicos de Estética. Org. Rodrigo Duarte. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013. p. 315-334.

gostavam de comer e nas figuras que consideravam seus verdadeiros ícones, especialmente os personagens da cultura de massa, como o cinema e a música popular. (DANTO, 2012, p. 8-9)

Danto também aborda o problema a partir da esfera do público que consome arte, o apreciador ou o simples consumidor. Para ele o espectador do Mundo da Arte é uma pessoa informada, conhecedora do “ambiente” artístico e que possui um senso estético bem desenvolvido para reconhecer obras de arte. Isto porque, para Danto faz-se necessário um prévio conhecimento intelectual para perceber a obra de arte e poder participar do que ele denomina “atmosfera”, ou seja, esse âmbito de significação em que ocorre as relações entre público e obra. Apenas esse espectador diferenciado pode vivenciar a experiência estética, sem que isto signifique que julgamentos de gosto, apreciações subjetivas e avaliações qualitativas sejam desconsiderados, apenas não são suficientes para uma definição de arte.

No início de o Mundo da Arte, Danto busca mostrar que a teoria imitativa da arte, em sua elaboração tradicional, não é suficiente para pensar a arte após a existência de obras de arte exatamente iguais a objetos do cotidiano, os chamados ‘indiscerníveis’ – que iremos abordar com maior profundidade adiante. Danto apresenta, de forma ilustrativa, dois exemplos distintos da arte como reflexo que estariam na base da concepção imitativa: a de Sócrates e a de *Hamlet*.

De maneira sucinta: Sócrates entende a imagem pictórica tal qual o reflexo no espelho. Como o espelho, a pintura apenas reproduz algo que já era possível ver sem ela. No exemplo de *Hamlet*, assim como ao olharmos para um espelho este nos devolve nossa imagem refletida, algo que não podemos perceber de outro modo, a obra de arte “nos revela a nós mesmos”. Danto mostra que por mais filosóficas ou poéticas que sejam essas compreensões, ambas estão equivocadas, pois “se arte é uma espécie de reflexo, então imagens espelhadas também são arte”. (DANTO apud COSTA, 2014, p. 3). Segundo Rachel Costa:

Danto refere-se à teoria “imitativa” como paradigma de sua discussão, visto que ela não só é a teoria mais bem-sucedida da história da arte, como também permite vislumbrar a diferença ontológica existente entre a arte antes da década de 1960 e a arte após a década de 1960. (COSTA, 2014, p. 3)

As noções de imitação e representação não servem para a arte contemporânea, pois não há relação necessária entre ilusão e realidade, nem entre forma ou propriedades estéticas e arte. Para tanto, basta se ter em conta obras como as de Warhol ou do artista Claes Oldenburg, que exemplificam com excelência a inexistência desses pressupostos. “Olhar para essas obras

é pensar que o fato de algo não ser ilusório não o torna realidade, além disso, não parece haver diferença física entre as obras de arte e outros objetos” (DANTO, 2006, p.15).

Danto traçou sua teoria a partir da obra Brillo Box Soap Pads<sup>10</sup>, 1964, de Warhol, (Figura 1) pois a considera literalmente um paradigma, como aponta Rachel Costa. Segundo Danto, no mesmo momento em que foi criada e exposta, vários outros artistas e movimentos estavam propondo obras de arte ontologicamente semelhantes. O conjunto da obra Brillo Box Soap Pads (Figura 2), foi responsável por desencadear um olhar diferenciado em relação aos objetos de uso comum transformados em obras de arte instaurando o problema dos indiscerníveis. “Os chamados indiscerníveis, não são imitações de nada, mas a própria coisa que antes era imitada. ” (DANTO, 2010, p.19).



Figura 1 - Andy Warhol, Brillo Box Soap Pads, 1964

<sup>10</sup> A obra Brillo Box Soap Pads 1964 é uma réplica da embalagem para transporte das esponjas de aço com sabão Brillo – marca norte-americana muito popular – construídas em madeira compensada, com impressões serigráficas da logomarca Brillo em suas faces.



Figura 2 - Andy Warhol, Brillo Box Soap Pads, 1964 – Conjunto da obra.

De acordo com Danto, essa transfiguração de objetos comuns em obras de arte não pode ser explicada pela interpretação estética. Esta interpretação escapa totalmente ao objeto “profano”. Ela em grande medida é provocada, isto é, não é espontânea, pois pressupõe necessariamente um espectador informado, que conheça o Mundo da Arte e que aceite o envolvimento desse “ambiente” artístico, afim de reconhecer certas coisas como obras de arte.

Além disso, a interpretação estética por si só não pode ser válida em sua formulação porque as condições estéticas devem ser proporcionadas pela obra de arte. Desse modo, a questão é carregada de circularidade. Isso não significa que Danto, contudo, desprezasse julgamentos de gosto, apreciações subjetivas e avaliações qualitativas. Ele os despreza apenas quando são tomados como pontos de partida para se definir o domínio da arte.

O que torna a teoria de Danto mais interessante que as demais é o conceito de mundo da arte que permite a uma “comunidade artística” reconhecer um objeto comum como obra de arte. Entretanto, o ato de delegar à comunidade referente a responsabilidade e a condição de legitimar algo não é nova. A filosofia da ciência trabalha com essa ideia e ela tem se mostrado bastante produtiva, como veremos mais adiante. O filósofo escreveu seu texto influenciado por essas teorias, mas o conceito de mundo da arte não se resume a uma comunidade legitimadora, ele comporta as bases ontológicas de sua filosofia da arte, o que o torna ainda mais forte e determinante para compreender o pensamento do filósofo.

## 1.5 ASPECTOS QUE INFLUENCIARAM A OBRA DE ARTHUR DANTO

### 1.5.1 Breve apresentação de Arthur C. Danto

Arthur Danto vem de uma geração de notáveis filósofos, formada no pós-guerra, como Nelson Goodman, Peter Frederick Strawson, Stanley Louis Cavell, Donald Herbert Davidson, Noam Chomsky, Willard Van Orman Quine, além de renomados artistas, como Philip Guston, Robert Motherwell, Sean Scully, Cy Tombly, Ad Reinhardt, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, entre outros. Seu pensamento teve forte influência da produção artística de sua geração. Além disso, a questão política também está presente em teses apresentadas em suas obras, em virtude de sua formação europeia.

Danto destacou-se não só na área da filosofia da arte, mas também nas áreas da filosofia da história, epistemologia e da filosofia da ação. Professor emérito da Columbia University, em Nova York/EUA. Também foi presidente da American Philosophical Association e da American Society for Aesthetics. Esteve entre os 120 acadêmicos e filósofos que em 1973 assinaram o segundo Manifesto Humanista, caracterizando seu perfil político.

No início de 2013, publicou a sua última obra, *What Art Is*, um compilado de artigos que foi desenvolvendo ao longo dos últimos 50 anos do seu percurso e que sintetiza a trajetória de seu pensamento filosófico.

No prefácio à edição brasileira de *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto afirma que “o passado é outro mundo e hoje em dia alguns detalhes que lhe davam vida há vinte anos talvez sejam como os arranhões do disco de Sartre – é preciso ouvir a filosofia através deles” (DANTO, 2010, p. 20). Esse comentário do autor reflete seu estilo literário que dialoga com a história da arte e da filosofia. Há também uma preocupação quanto a contextualizar os panoramas culturais em que estariam inseridos os ambientes artísticos que servem de objeto de análise.

As questões que envolvem a produção das artes visuais a partir da década de 1950 nos EUA desperta seu interesse pela filosofia da arte como um campo propício para se trabalhar problemas centrais da filosofia tais quais aqueles relacionados à identidade. Destacando questões concernentes as condições em que se produz uma definição e qual o papel do contexto e da história na formação de conceitos. Sua vivência na Europa lhe rendeu subsídios para comparar as manifestações artísticas de acordo com cada cultura, enfocando as diferenças promovidas no cenário artístico a partir da mudança do polo artístico principal – até então considerado Paris – para Nova York, com o reconhecimento do talento de vários artistas norte-americanos dos movimentos de vanguarda.

Conforme Cristiane Silveira, Danto promoveu a discussão a respeito dos indiscerníveis com a questão: “O que faz de um objeto comum tornar-se uma obra de arte?” A questão ganhou peso em virtude do contexto político, artístico e cultural em vigência, notadamente devido a dois principais fatores. O primeiro diz respeito à mudança do centro artístico irradiador da cidade de Paris para a América, mais precisamente para a cidade de Nova York, no período entre guerras. O segundo aspecto influenciador seria a substituição das premissas que sustentavam a produção artística do chamado “alto modernismo” para o advento das correntes artísticas de novas vanguardas como a *Pop Art* e o *Minimalismo*. Foi nesse contexto sociocultural que o pensamento de Danto tomou corpo, tendo em vista que o debate artístico internacional se encontrava completamente dominado pela arte modernista americana. (SILVEIRA, 2014)

As obras de arte produzidas a partir de meados de 1950, responsáveis por uma real transformação no panorama da arte, foram capazes de colocar em suspensão os paradigmas aceitos naquele momento: ao mesmo tempo em que eram incapazes de explicá-las, esses mesmos paradigmas não impediam que elas se tornassem obras de arte. (DANTO, 2010, p. 32).

Danto foi responsável por introduzir na estética a noção de Mundo da Arte, no artigo *The Artworld*, publicado em 1964, no *The Journal of Philosophy*, defendendo que a obra de arte é inseparável da sua interpretação. O conceito de Mundo da Arte, apresentado por Danto, denominava uma atmosfera que definia como o contexto cultural e histórico no qual uma obra de arte é criada. O texto teve inegável influência na filosofia da arte e em particular na teoria institucional da arte do filósofo George Dickie, que recusa as teorias essencialistas e propõe que um artefato é uma obra de arte quando o Mundo da Arte e as suas instituições lhe atribuem esse estatuto.

A partir de 1984, Danto – então com 63 anos – exerceu com destaque o papel de crítico de arte da revista *The Nation*, ao acompanhar minuciosamente a produção artística contemporânea norte-americana. Seus artigos principais foram reunidos na obra *Encounters and Reflections: Art in The Historical Present* (1990) e em *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (1992).

Seu pensamento crítico esteve presente em inúmeras publicações periódicas, sejam em edições universitárias, revistas especializadas ou suplementos literários de jornais. Nesse sentido, destaca-se a antologia *Danto and his Critics* (1993), coordenada por Mark Rollins, que reúne artigos de treze filósofos sobre o pensamento de Danto, além de uma resposta do próprio Danto a essas críticas. Outra obra que merece destaque é *Essays after Danto* (1997),



editada por Arto Haapala, Jerrold Levinson e Veikko Rantala. Essa obra reúne as comunicações apresentadas durante o Simpósio *The Future of Art*, realizado em Lahti/Finlândia, em 1990 (Carmo D'Orey, 2007).

Após o ato terrorista ocorrido em 11 de setembro de 2001, com base em um ensaio sobre o tema faz uma curadoria na Arpexart, em Nova York, próximo ao Ground Zero, intitulada *The Art of 9/11*, em que refletia sobre o impacto ético e moral da tragédia, e a nova forma de sociabilidade que então emergira com a descrença e vulnerabilidade que se instalara entre os americanos. Abordando as inúmeras consequências após o desastre, afirmou que todos se tornaram capazes de atos altruístas - “o efeito moral da tragédia é uma mútua comisseração entre os sobreviventes” (AITA, 2014).

Segundo Aita, para Danto, mesmo as pessoas anônimas eram capazes de responder com alguma manifestação de arte. Fato esse que se evidenciou nos incontáveis ‘santuários’ com fotos, velas, recortes e bilhetes que se espalharam imediatamente pelas cidades norte-americanas.

A compreensão cultural assim como a linguística, nos permite compreender o significado de gestos que nunca fizemos antes, e sentenças que nunca enunciamos. A exposição, com um elenco de artistas próximos a ele, era sobre isto, ou melhor, sobre o uso, de que trata Wittgenstein em suas Notas sobre a Cultura, do termo “compreensível” (*understandable*) como forma de reação imediata, intuitiva e inusitada, aqui interpretada por cada artista (AITA, 2003, p. 150).

O caráter eclético de seu pensamento ficou consolidado em sua vasta produção filosófica. Sua maneira peculiar de associar obras de arte a fatos históricos, com exemplificações para embasar suas teses, consolidou seu estilo literário. A filosofia da linguagem sempre esteve presente em seus escritos, bem como sua inclinação analítica, sobretudo para a crítica da arte. Nesse sentido, vamos elencar, no universo da filosofia analítica e da filosofia da ciência, questões onde encontramos os subsídios utilizados por Arthur Danto em sua teoria do Mundo da Arte.

### **1.5.2 A influência da Filosofia da Ciência**

Um viés possível de interpretação de Mundo da Arte seria associá-lo a uma comunidade que teria a responsabilidade e a condição de legitimar algo como obra de arte. A filosofia da ciência já trabalhava com essa ideia apresentando resultados bastante produtivos. Vejamos como Danto pode ter seguido esta estrutura de pensamento.



Podemos, portanto, aproximar a proposta de Danto daquela que encontramos no pensamento de Thomas Kuhn (1922–1996), notadamente em sua principal obra: *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Segundo Kuhn, todo processo científico atravessa dois estágios, um aparentemente estável e um outro completamente instável, imprevisível e revolucionário. O primeiro estágio é denominado de ciência normal. É a ciência determinada segundo as regras e modelos de um paradigma ou de uma tradição de pesquisa científica. Neste estágio, o trabalho dos cientistas não vai além do que esclarecer e elucidar conceitos fundamentais de maneira acrítica e doutrinária. Tais regras da ciência normal não são apresentadas no sentido de um conjunto de métodos que prescreverão a pesquisa científica, mas como práticas convencionais que serão adotadas e condicionadas a fatores sociológicos e culturais.

A ciência normal é encarregada de apresentar e resolver as questões que surgem no interior do paradigma. É importante ressaltar que todos os problemas surgem e serão resolvidos apenas dentro de um determinado paradigma e que diferentes paradigmas apresentam diferentes questões e diferentes soluções. Não existe um método científico que determina as práticas da investigação científica, mas sim um conjunto de regras que são relativas, cada uma, a diferentes paradigmas. Enquanto houver problemas cujas soluções encaixam-se no que prevê o paradigma, a ciência normal funciona adequadamente.

Entretanto, quando começam a aparecer problemas que divergem totalmente das expectativas esperadas, o paradigma original começa a enfraquecer e uma nova concepção de mundo começa a suceder à antiga compreensão da ciência normal. Começa a partir de então o segundo estágio de uma ciência, denominado ciência extraordinária. Essa ciência está na fronteira entre dois paradigmas, modificará todas as regras do antigo paradigma e introduzirá um novo modelo. As regras e métodos do antigo paradigma são dispensados, pois não permitem a resolução dos problemas apresentados. Chamada também de ciência revolucionária, define a mudança de paradigmas como um processo descontínuo. Portanto, a ciência normal é a praticada no interior de um paradigma e ciência extraordinária é a praticada na faixa de transição de dois paradigmas.

A escolha entre paradigmas ou teorias científicas consiste, de acordo com Kuhn, em disputas retóricas. Essa teoria de Kuhn, sobre o avanço do conhecimento científico, é uma teoria contrária à de que o conhecimento é produzido mediante um processo de acumulação de informações. Segundo ele, o processo acontece através de rupturas completas e súbitas de um paradigma para o outro. Nada do que foi pesquisado ou organizado no paradigma anterior será aproveitado no desenvolvimento futuro, pois são modificações de mundos e de nada adianta utilizarmos dados de um mundo em outro mundo totalmente diferente. A produção de

conhecimento não é cumulativa e progressiva, mas fragmentada; assim, "(...) a transição [entre paradigmas] tem de ocorrer subitamente (embora não necessariamente num instante) ou então não ocorre jamais" (KUHN, p. 192). As teses de Danto acerca da história encontram-se próximas às concepções de Kuhn. É nesse sentido que ele afirma:

[...] certos episódios da história da arte não são diferentes de certos episódios da história da ciência, quando ocorre uma revolução conceptual, e que a recusa em aceitar certos fatos, embora devida, em parte, a preconceitos, à inércia e a interesses, também resulta do fato de uma teoria bem estabelecida, ou pelo menos largamente aceita, estar de tal modo ameaçada, que toda a coerência se perde (DANTO, 2007, p. 82).

Outro conceito apresentado na obra de Kuhn que tem aproximações com a teoria de Danto é, sem dúvida, o conceito de comunidade científica. Kuhn sinaliza que uma comunidade científica deve ser entendida como uma instituição, ou seja, é algo diferente do que uma simples união, junção de cientistas. Para Kuhn, a comunidade científica tem origem com um grupo de praticantes de uma especialidade científica que se encontram unidos por elementos comuns que foram incorporados através da iniciação científica. É no ambiente oferecido pela comunidade científica que os cientistas se veem a si mesmos e são vistos pelos outros como os responsáveis pela resolução de um conjunto de problemas.

Certamente não se trata, ao aproximarmos as ideias de Danto daquelas de Kuhn, de reduzir o Mundo da Arte a uma comunidade legitimadora. Este Mundo comporta bases ontológicas que ultrapassam aspectos puramente contextualistas.

Arthur Danto declarou que seu pensamento estético foi construído e sintetizado em duas principais obras: o artigo *The Artworld* e o livro *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Ambas foram escritas em resposta aos acontecimentos que transformaram significativamente a arte contemporânea principalmente na década de 1960. Dentre esses aspectos principais, Danto cita a grande influência em sua filosofia que as duas exposições do artista Andy Warhol, realizadas na Stable Gallery, em 1962 e 1964, surtiram. As obras expostas pelo artista, sobretudo a *Brillo Box Soap Pads*, retomavam de maneira mais radical os passos conceituais em direção a uma pressuposta identificação entre arte e realidade.

### 1.5.3 O procedimento teórico de Danto

No artigo *The Artworld*, Danto emprega uma inversão lógica justamente na concepção da própria realidade e/ou modo de ser do objeto artístico. A ilustração dessa inversão lógica inicia-se pela ideia de “revolução conceitual” pensada a partir de duas caracterizações

conceituais utilizados por Danto, a Teoria da Imitação (TI) e a Teoria da Realidade (TR), na medida em os pressupostos da segunda tomariam, em grande medida o lugar na história da arte da primeira. Danto usa esse recurso teórico para retomar aspectos fundamentais da filosofia ocidental que estariam na base da concepção mimética da arte.

Segundo Danto, a (TI) ou teoria socrática – teoria da *mimesis* desenvolvida na obra *República* de Platão – embora cumpra seu papel de explicitar o lugar dos objetos de arte, ocupa-se desses objetos a partir de uma teoria geral da imitação.

De acordo com Platão, a *mimesis* está submetida ao mundo sensível como sua cópia, não configurando um conhecimento verdadeiro, nem uma *techne*. Na *polis* ideal da *República* de Platão, a *mimesis* passa a ser julgada em função da transcendência efetivamente real das ideias. Trata-se de uma fundamentação ontológica, na qual a arte, com intuito de adquirir o direito de permanecer entre os cidadãos, deverá abrir mão de seu caráter polimorfo, assumindo a finalidade de educar e assim, tornar-se uma *techne*. (DRUCKER, 2009)

Danto procura dizer o que é a arte, porém, por meio de lógica distinta daquela intrínseca a este conceito de *mimesis*. Contudo, não estamos sugerindo que Danto desconsidera totalmente essa teoria de elucidação da arte, mas vislumbramos que Danto aponta para o erro formal, que culmina no equívoco da redundância ou, conforme suas palavras, no erro de pretender “tornar explícito o que já se sabe” (DANTO, 2007, p. 80).

No começo do livro final da República, Sócrates compara três tipos de criadores: o demiurgo divino, o marceneiro e o pintor. Tomemos por exemplo uma cama para explicar as diferenças entre a atividade de cada um. Há uma cama por si mesma, criada pelo demiurgo, em referência à qual toda a multiplicidade de camas é nomeada. É a Forma da cama. Ela não tem nem tamanho e nem figura definidos, não pode ser feita de nenhum material em particular, nem pertence a nenhum período ou estilo particular da história do mobiliário. Ela não pode ter nenhum traço visível, pois isto a tornaria novamente algo singular. A Forma da cama se define por oposição aos indivíduos e nunca se identifica com indivíduo nenhum, preservando sua universalidade deste modo, bem como sua heterogeneidade diante do sensível. Se ela tivesse qualquer característica individualizante, seria necessário que Deus criasse ainda uma outra, mais universal ainda e acima dela. Quando um marceneiro (o *technites*, artesão) planeja fabricar uma cama, ele precisa concentrar-se sobre essa cama realíssima e esforçar-se com o auxílio do cálculo para fabricar uma cama que seja adequada ao uso. Pensemos agora na relação do artista com a cama. O pintor que apenas pinta a cama fabricada pelo marceneiro está duplamente distante da Forma da cama, ou cama em si, ou cama ideal. Como o pintor imita a cama do marceneiro, que já está a dois passos afastado da cama em si, ele se afasta três passos da cama em si: “aquele que está três graus afastado da natureza chama ‘imitador’” (Rep. 597e). (Lembremos que o grego antigo não conta a partir do zero, mas a partir do um, antes de o Ocidente introduzir o zero na aritmética.). Assim, as belas-artes, isto é, as imitações encontram-se “a uma distância de três graus da verdade” (Rep. 602c). As imitações são cópias de cópias de coisas verdadeiras (DRUCKER, 2009, p. 38-39).

De acordo com Danto, poderia afirmar que para a TI a imitação era considerada a condição suficiente e necessária da arte. Ou seja, a TI definiria o objeto artístico como suas propriedades imitativas manifestas. Esta redução da arte às suas propriedades perceptuais e imitativas só mudaria, quanto às artes visuais, com o aparecimento da fotografia.

Se a teoria exige que classifiquemos *estes reflexos* como arte, essa mesma exigência é uma prova de sua inadequação: “é uma imitação” não é uma condição suficiente de “é arte”. No entanto, talvez porque os artistas se dedicaram *efetivamente* à imitação, quer no tempo de Sócrates, quer depois, a insuficiência da teoria não foi notada até à invenção da fotografia (DANTO, 2007, p.80).

O equívoco da TI na sua instituição de um critério de arte falacioso jamais descaracterizou a natureza da obra de arte que pretendia causar a ilusão de realidade pela imitação. Ao contrário, essa teoria apenas corroborou o ideal desses objetos de arte, discriminando como não-arte, aquilo que já não era arte. Desse modo, os espectadores da arte, desconhecendo a possibilidade de a arte mimética vir um dia ser apenas um dos modos de manifestação artística, reconheciam a arte como imitação da realidade ou ilusão e apenas guiavam seu olhar segundo as próprias exigências do que observavam. Ou seja, cumpriam o papel de espectador, deixando-se “enganar” pelas “imagens-no-espelho”.

A TR, por sua vez, surge como uma revolução conceitual, embora mantenha alguns traços da TI. É um recurso conceitual do qual Danto se utiliza para analisar o processo de incorporação nas obras de arte daquilo que se considera próprio à realidade. Segundo Danto: “Emerge então uma nova teoria, que retém o que pode reter da competência anterior, mas engloba os fatos até então recalcitrantes” (DANTO, 2007, p. 82). A TR surge a partir da exigência em se explicar ou abarcar novos fenômenos artísticos, que não mais compartilham da característica imitativa da obra de arte, mas incorporam e, portanto, apresentam aquilo que antes era imitado. Danto atribui esse novo fenômeno ao advento das pinturas pós-impressionistas.

De acordo com essa teoria, os artistas em questão deviam ser compreendidos, não como imitadores ineficazes de formas reais, mas como criadores bem-sucedidos de novas formas, tão reais quanto as formas que se considerava que os melhores exemplos da arte anterior imitavam com credibilidade (DANTO, 2007, p.83).

Ao denunciar a ilusão ou não-realidade do objeto mimético, institui esse novo sentido de realidade, enquanto uma “nova entidade” inserida no mundo. Ou seja, diferentemente da arte mimética, que se trata de pura ilusão, os novos objetos artísticos incorporam aquilo que antes era o objeto da representação, ou seja, a realidade.

#### 1.5.4 Por que Andy Warhol?

O artista plástico e cineasta norte-americano Andrej Varhola Júnior, mais conhecido como Andy Warhol (1928-1987), é considerado um dos maiores representantes da Pop Art. Warhol utilizava como matéria-prima para suas obras ídolos da música popular e dos cinema, como, Elvis Presley, Michael Jackson, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Marlon Brando e, sua favorita, Marilyn Monroe. Warhol expressava o quanto personalidades públicas são figuras impessoais e associava esse fato às técnicas de reprodução em massa dos seus retratos. Aproximava a arte à produção mecânica distanciando-se do trabalho manual. Também utilizou a técnica da serigrafia para representar a impessoalidade do objeto produzido industrialmente para o consumo, como as garrafas de Coca-Cola e as latas de sopa Campbell.

Warhol realizou o curso de design no Instituto de Tecnologia Carnegie, atualmente conhecido como Carnegie Mellon University. Warhol já exercitava seu estilo polêmico, pois se recusava a aceitar as normas estabelecidas pela escola. Os projetos por ele executados durante a graduação levaram-no a receber um prêmio concedido por esta instituição, com a consequente exposição de seus trabalhos. Após concluir o curso, ele seguiu para Nova York, logo iniciando sua carreira como ilustrador de veículos significativos da mídia, tais como Vogue, Harper's Bazaar e The New Yorker, além de atuar como produtor de anúncios e *displays* publicitários. Ao longo de sua jornada ele conquistou inúmeros prêmios como diretor de Arte do Art Director's Club e do The American Institute of Graphic Arts. (DANTO, 2012)

Andy Warhol realizou sua primeira exposição individual em 1952, na Hugo Galley, com a mostra de quinze desenhos inspirados na produção de Truman Capote, jornalista e ficcionista norte-americano. Estes trabalhos foram exibidos no Museu de Arte Moderna - MOMA, em 1956, quando ele passa a assinar suas obras como Warhol. O período entre 1959 e 1961 constitui uma zona de transição biográfica entre duas fases da vida de Warhol, conforme Danto “uma zona de transfiguração”. (DANTO, 2012, p. 22). Warhol deixou de ser um artista comercial bem-sucedido, passando a membro da vanguarda nova-iorquina. Essa transformação foi firmada pelas imagens da série Antes e depois como arte, definida posteriormente como “mero clichê da arte comercial”. (DANTO, 2012)

Essa reviravolta sofrida em sua trajetória como artista plástico é bem acentuada, pois ele passa a se apropriar das ideias publicitárias em suas criações, valendo-se de tonalidades fortes e tintas acrílicas. Neste mesmo período, ele renova o movimento conhecido como *Pop Art*, ao gerar mecanicamente inúmeras cópias de seus trabalhos, através de uma técnica denominada serigrafia. A serigrafia é um processo de reprodução de imagens sobre papel,

madeira, vidro, entre outros materiais, o qual utiliza uma moldura com tela de seda ou nylon formado por malhas. A tinta passa através das malhas permeáveis, que correspondem à imagem a ser impressa, permanecendo as restantes impermeáveis à tinta. Warhol concretiza essa produção artística com temas extraídos do dia-a-dia, como latas de sopas Campbell, garrafas de Coca-Cola e rostos de ícones da indústria cultural. As colagens e a utilização de matéria-prima descartável, geralmente não utilizada pelos artistas plásticos, foram outras técnicas privilegiadas por Warhol.

Warhol morreu em Nova York, no dia 22 de fevereiro de 1987, após uma cirurgia da vesícula biliar. Famoso durante 35 anos, ele foi o autor da frase: “No futuro, toda a gente será famosa durante quinze minutos”, o que se concretiza na atual cultura de massa, na qual a arte é um mero produto comercial, disseminado através de meios de produção massificados. (DANTO, 2012)

A obra de Warhol, para Danto, transcende a questão da produção artística, pois o artista desempenhou um papel proeminente. Sua importância histórica foi revelada quando alcançou o status de ícone norte-americano. Warhol conseguiu inovar o mundo da arte e, principalmente, aproximar a arte da sociedade com temas e linguagens acessíveis. Além disso, Warhol conseguiu despertar um papel social para a arte, que transcende a contemplação, posto que suas obras provocam reflexão.

O que lhe permitiu alcançar o status de ícone foi o conteúdo de sua arte, que buscava inspiração diretamente no modo de viver dos norte-americanos – o estilo de vida que, na verdade, a arte de Warhol exalava –, inclusive no que eles gostavam de comer e nas figuras que consideravam seus verdadeiros ícones, especialmente os personagens da cultura de massa, como o cinema e a música popular (DANTO, 2012, p. 8-9).

Muitos intelectuais europeus interpretavam a obra de Warhol como uma crítica à cultura de massa norte-americana. Sobretudo, porque os EUA haviam sido inseridos no cenário mundial da história da arte recentemente, a partir das pinturas da chamada Escola de Nova York, com as grandes telas expressionistas abstratas criadas após a Segunda Guerra Mundial, já que, anteriormente, apenas os movimentos artísticos da Europa, sobretudo aqueles baseados em Paris, eram reconhecidos (DANTO, 2012).

O Mundo da Arte europeu do século XX era necessariamente mais complexo e politizado comparativamente ao norte-americano. Na Alemanha, a *Pop Art* foi considerada importante porque dava a impressão de repudiar a abstração. Esse fato, engrandeceu a obra de Warhol no continente europeu, pois para os alemães o artista norte-americano não era um mero crítico do sistema capitalista, mas um crítico da cultura de elite (DANTO, 2012).

Para Danto, mais do que um artista, Warhol tornou-se um ídolo em virtude não só de suas obras, mas de sua personalidade excêntrica, fato que explicava porque suas exposições eram grandes eventos midiáticos. Os fatores de surpresa e publicitário sempre estavam presentes em suas aparições públicas, que adquiriram caráter performático. Danto atribui o grande sucesso de Warhol a criatividade e carisma que mobilizavam multidões.

A transição de artista para ícone se deu rapidamente. Em 1965, por exemplo, a transformação já estava completa. Em outubro desse ano, Andy e sua superstar, Edie Sedgwick, compareceram à primeira retrospectiva do artista nos Estados Unidos, realizada no Institute of Contemporary Art, no campus da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia. Uma multidão de mais de 2 mil pessoas extasiadas, a maioria estudantes, já estava lá. Ninguém esperava uma multidão dessa ordem, e o curador, Sam Green, resolveu retirar das paredes, por precaução, a maior parte das pinturas. [...], mas a multidão não tinha vindo exatamente para olhar as pinturas, e sim para ver Warhol e sua parceira. Começaram a entoar o refrão: “Andy e Edie! ” Muito empurra-empurra, gente se atropelando. A coisa tomou uma dimensão semelhante ao problema de controle de multidões dos shows de rock (DANTO, 2012, p. 25).

Nesse contexto, Danto considera que a obra de Warhol irá estimular a reformulação do problema da natureza da arte, não mais em termos de propriedades conceituais ou estéticas. As condições históricas e contextuais ganham relevância. As obras do artista são uma referência direta ao contexto histórico da cultura de massa norte-americana. Um exemplo seria a Brillo Box Soap Pads, obra de arte em tudo semelhante ao objeto de uso comum da sociedade de consumo. A Brillo Box Soap Pads dificilmente poderia ter sido concebida e aceita como obra de arte um século antes. Se em 1964 já estava difícil de ser aceita como obra de arte, em 1864, por exemplo, muito provavelmente seria inconcebível considerá-la.

A relação entre a Brillo Box Soap Pads de Warhol e as caixas de sabão Brillo que se encontravam nos supermercados nos remete aos readymades, pois Danto afirma que “a precedência de Marcel Duchamp projeta uma certa sombra sobre todos os subsequentes esforços de delimitar as fronteiras da arte” (DANTO, 2004, p. 106), não é menos verdade que a obra de Warhol transcende filosoficamente os readymades, pois, como aponta Danto, apresenta um novo problema: a indiscernibilidade.

Talvez, ao entender que um urinol podia ser um objeto de arte, ele [Duchamp] tenha antecipado a sentença de Warhol de que “qualquer coisa pode ser uma obra de arte”. Não levantou, entretanto, a outra parte da questão, a saber: Por que todos os outros urinóis não eram obras de arte? Mas essa foi justamente a estúpida questão de Warhol: Por que a Brillo Box era uma obra de arte enquanto as caixas de Brillo comuns eram meras caixas de Brillo? (DANTO, 2004, p. 108).



Assim, Danto coloca a questão da natureza da arte em dois tempos: em um primeiro momento, Duchamp demonstra que qualquer coisa pode ser arte, até mesmo um objeto banal como um urinol. Num segundo momento, Warhol transforma esse procedimento numa questão filosófica, trabalhando com objetos idênticos e de uso comum, tais como caixas de sabão Brillo. Segundo Danto, como obra de arte, *Fonte* (1917) – Figura 3 – teria “propriedades que os urinóis em geral não têm: é ousada, insolente, irreverente, espirituosa e inteligente” (DANTO, 2004, p. 107). Como objeto comum, o urinol seria “altamente carregado de conotações, associado com algumas das fronteiras mais duramente defendidas na sociedade moderna, a saber, as diferenças entre os sexos, a segregação do processo de eliminação do resto da vida, e um mais inteiro elenco de associações tendo a ver com privacidade, saneamento, e coisas afins” (DANTO, 2004, p. 107).



Figura 3 – Andy Warhol, *Fontaine* (1917)

Readymade – urinol invertido – altura 60 cm

Além disso, Danto argumenta que “Se o que transformou a *Fonte* numa obra de arte fossem somente as qualidades que ela tem em comum com os urinóis, a pergunta pertinente seria o que faz dela, e não os demais urinóis, uma obra de arte” (DANTO, 2004, p. 108).

Segundo Danto, o significado do urinol artístico vai além da mera semelhança com um urinol comum. Duchamp teria selecionado um objeto carregado de conotações simbólicas.

Warhol havia decidido transformar um objeto comum em arte para testar a possibilidade de sua experiência estética.

Diferente de Duchamp, Warhol procurou traçar uma ressonância não tanto entre a arte e os objetos reais quanto entre a arte e as imagens. O que foi o seu *insight* (...) é que os nossos sinais e imagens são a nossa realidade. Vivemos em uma atmosfera de imagens, e estas definem a realidade da nossa existência (DANTO, 2004, p. 108).

A obra de Warhol apresenta a solução para o problema da dualidade entre a essência e a aparência. Isto porque, conforme a tradição platônica, a busca por uma imagem original e perfeita é sempre incompleta, visto que será sempre uma cópia. O gesto de Warhol elimina as propriedades aparentes do conjunto de candidatos possíveis a condições necessárias e suficientes em uma definição de arte e talvez mesmo qualquer tipo de propriedade. As caixas Brillo dos supermercados são exemplares de caixa de sabão, já a Brillo Box Soap Pads de Warhol refere-se à natureza da representação e mais especificamente à natureza da obra de arte (DANTO, 2012).

Nesse contexto, Danto afirma que a importância de Warhol, mais especificamente, a importância da Brillo Box Soap Pads para o desenvolvimento de sua teoria, resume-se a duas questões que puseram fim a um século de investigações filosóficas. Primeira: o que fez com que a Brillo Box Soap Pads se tornasse não somente possível, mas inevitável dentro da história da arte? E segunda: o que a torna arte enquanto as caixas originais eram apenas considerados objetos comuns?

Segundo Danto, interpretar os *readymades* fora do contexto historicista é condição, se não suficiente pelo menos necessária, para perceber que a obra de Duchamp inaugura a possibilidade de investigação filosófica sobre o conceito de arte, ainda que não tenha sido compreendida pela filosofia da arte de seu tempo. Portanto, a originalidade de Warhol faz com que a obra de Duchamp, produzida 50 anos antes, seja apenas interpretada como uma exceção dentro do modernismo ou pré-condição para evolução da arte que acabaria em filosofia. O problema da indiscernibilidade provocado pela Brillo Box Soap Pads, dentro de uma perspectiva histórica, aponta para um possível sentido de fim da arte, o de sua resignificação como filosofia da arte (DANTO, 2012).

Diante do exposto, no próximo capítulo iremos apresentar a sua teoria do Mundo da Arte, de forma descritiva, analisando aspectos que construíram e promoveram o desenvolvimento dessa teoria.

## 2. O MUNDO DA ARTE

Danto inicia seu artigo utilizando-se da apresentação da TI e da TR – categorias que ele criou para explicar sua tese – e com exemplos de obras de arte, para ilustrar a construção de seu pensamento. O filósofo cita a famosa obra *Bed* de Rauschenberg, em comparação a uma cama que deve ser utilizada para o descanso. Obviamente, ambas as camas são dotadas de realidade físicas praticamente idênticas – diferenciando-se apenas pelas manchas de tinta existentes apenas na primeira –, porém, cada qual pertence a um mundo conceitual diferente. Portanto, como aponta Danto, a TR não pode sustentar-se sem problemas, uma vez que essa teoria mantém traços da TI.

Um dos motivos para ele sustentar a manutenção de certa semelhança entre as teorias relaciona-se ao fato de que possuem uma mesma forma lógica. Mesmo sendo o caso de reconhecermos que a TR surge por meio de uma revolução conceitual, ela possui o mesmo papel da TI, a saber, procura explicitar aquilo que já sabemos. Ou seja, ninguém poderia questionar que a cama de Rauschenberg é uma cama e não a representação de uma cama. No entanto, esta se encontra incorporada a uma obra, bem como inserida em um contexto referencial, que a separa conceitualmente de uma cama ordinária e é vista como obra de arte.

Ver uma coisa como arte requer algo que o olhar não pode desprezar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um Mundo da Arte [...] É a teoria que a eleva (o objeto de arte, como exemplo, a Caixa de Brillo) ao Mundo da Arte e a impede de se reduzir ao objeto real que é (num sentido de *é* diferente do da identificação artística). (DANTO, 2007, p. 92/94).

Para Danto, é essencial que compreendamos o sentido do *é* da identificação artística. Este que, obviamente, possui lógica distinta do *é* da realidade pura. Se compreendermos a teoria como aquilo que diz o que *é* a arte em um sentido purista, ela inevitavelmente incorrerá em erro. Porém, se ela disser que a arte *é* aquilo no sentido do Mundo da Arte, a teoria pode corresponder ao objeto de arte, ou melhor, à arte. Conforme diz Danto, trata-se de um *é* “que não é o *é* da identidade, nem o *é* da predicação; não é o *é* da existência, nem o *é* da identificação, nem um *é* especial constituído por um fim filosófico em vista” (DANTO, 2007, p. 87). Do que se trata esse *é* então? O exemplo do autor, ainda aparece como a melhor explicação:

É o sentido de *é* de acordo com o qual uma criança a quem se mostra um círculo e um triângulo e se pergunta qual é ele e qual é a irmã aponta para o triângulo dizendo “este dou eu”; ou, em resposta a uma pergunta minha, a pessoa que está ao meu lado aponta para o homem vestido de púrpura e diz “aquele é Lear” (DANTO, 2007, p. 87).

Trata-se de um sentido de *é*, portanto, ao qual poderia ser atribuído o uso metafórico ou o uso de analogia. De fato, a metáfora e a analogia participam desse jogo teórico, porém, não podemos explicar o *é* desse modo. Não apenas porque seria simplista demais, mas também porque a metáfora e analogia podem participar perfeitamente da linguagem purista. Podemos ilustrar, no entanto, o *é* da “identificação artística” como aquilo que se realiza, como dissemos, por um salto lógico *entre mundos*. A relação do expectador com a obra de arte se aproxima, portanto, daquela da criança com o brinquedo ou com o desenho que faz dos seus pais. Ao ser perguntada o que são o triângulo e o círculo que desenhou, a criança aponta para uma figura e responde que *é* sua mãe e para a outra dizendo que *é* seu pai. Do mesmo modo apontamos para uma obra de arte e dizemos *é* isso ou aquilo sem que necessariamente haja uma relação entre o que vemos e o que ela significa. Portanto, podemos pensar aqui que a relação do expectador com a obra, ou melhor, que para haver expectador e obra *é* preciso antes a presença de uma série de condições, de um Mundo da Arte, que possibilite essa utilização particular do verbo *ser* própria à referida relação (DANTO, 2013).

Podemos repensar a relação entre espectador e obra redimensionando a crença em uma experiência estética que se daria pelo puro contato com a obra. A experiência estética, embora presente, não faz com que uma cama seja uma obra de arte, mas o fato de que estamos frente a uma obra de arte implique uma experiência estética. Estamos longe de querer considerar que a teoria constitui a obra de arte. O que procuramos ressaltar é o fato de que a *experiência*, que podemos chamar de estética, de estar diante de uma obra de arte apenas existe na medida em que há uma série de condições históricas, formais, conceituais presentes favoráveis para que se estabeleça essa experiência (DANTO, 2013).

## 2.1. O CONTEXTO DO MUNDO DA ARTE

Danto desenvolveu sua noção de Mundo da Arte sobretudo em resposta às duas questões levantadas por ele, durante suas visitas às exposições de Andy Warhol, realizadas em 1962 e 1964, na Stable Gallery. As questões (i) quais são as características ou elementos necessários para considerar um objeto comum obra de arte? E a outra questão que envolve o problema dos objetos indiscerníveis (ii) o que faz com que um objeto seja considerado arte e o seu par idêntico, seja considerado um objeto comum? Essas indagações nortearam a construção de sua teoria do Mundo da Arte.

Com base na aproximação que fizemos entre as considerações sobre a passagem de TI para TR de Danto, com a chamada teoria paradigmática desenvolvida por Kuhn, pretendemos

entender por que Danto apresenta seu texto com base na crise da comunidade artística suscitada pelo advento das vanguardas pós-impressionistas. A TR substituiu a TI de maneira análoga ao padrão gerado pelas teorias científicas, conforme a tese defendida por Kuhn na Teoria das Revoluções Científicas<sup>11</sup>.

Danto utiliza-se da TR para exemplificar as teorias da arte que enaltecem o caráter realístico da obra em detrimento ao caráter imitativo realçado pela TI. Nesse sentido, a obra de arte de Warhol – Brillo Box Soap Pads – não seria cópia nem imitação de objetos do cotidiano, mas objetos em seus próprios termos (DANTO, 2013).

Para Danto, o fator motivador para a superação de uma teoria por outra seria a necessidade de suprir novos pressupostos teóricos, em consonância com as novas linguagens artísticas. A TR atuaria como novo horizonte hermenêutico para as manifestações artísticas que refutaram as teorias anteriores, sobretudo as teorias que se enquadravam na TI. Dentro da chave conceitual proposta pela TR, a Brillo Box Soap Pads é considerada obra de arte por ser objeto real. Todavia, como se percebe, esta condição não é suficiente, posto que há uma enorme quantidade de objetos reais que não são obras de arte. Como então discernir quais objetos são obras de arte daqueles que não o são? Danto prossegue em sua teoria indicando que esses certos objetos estão inseridos em um contexto formado por certa “atmosfera de teoria artística e pela história da arte requisitos para a própria percepção da obra de arte” (DANTO, 2013, p. 330).

Para Danto, as propriedades intrínsecas à percepção não são suficientes para distinguir objetos indiscerníveis, mais especificamente, apenas a percepção do objeto não fornece elementos suficientes para distinguir a caixa de sabão do supermercado e a Brillo Box Soap Pads. As propriedades do campo do sensível não são suficientes para discernir um objeto comum de uma obra de arte. O que irá fundar esta distinção é o que ele denominou Mundo da Arte.

O Mundo da Arte de Danto seria composto pela teoria e pela história da arte, além dos contextos sociais e institucionais. É um conjunto de contextualizações que irá embasar, fortalecer e dar corpo/forma ao objeto como obra de arte. As teorias artísticas referidas por Danto estão inseridas nos círculos de atuação do artista. “As teorias exigidas pela concepção de Mundo da Arte – teorias que fazem a arte possível – são elas próprias, materiais para o estudo filosófico ” (DANTO, 2013).

---

<sup>11</sup> Em sua obra (2006, p. 125), Thomas Kuhn defende que “[...] consideramos revoluções científicas aqueles episódios de desenvolvimento não-cumulativo, nos quais um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo, incompatível com o anterior”.

Destacamos que a teoria do Mundo da Arte só foi possível, segundo Danto, a partir da inquietude que a obra Brillo Box Soap Pads provocou nele. Para Danto, o problema da definição da arte pode ser solucionado por intermédio da identificação das qualidades que distinguem obras de arte dos objetos comuns, tendo em conta que entre os dois pode não existir nenhuma diferença perceptível, ou seja, objetos indiscerníveis.

## 2.2. OS INDISCERNÍVEIS

O fato de confundir uma obra de arte com um objeto real não é uma proeza tão grande quando uma obra de arte não se diferencia na aparência deste objeto real. “O problema é como evitar esses erros, ou removê-los uma vez que já foram cometidos” (DANTO, 2010, p.58). A obra de arte é um objeto concreto e não a ilusão de um objeto. Trata-se de demonstrar que há qualidades irredutíveis nas obras de arte que as diferem dos objetos comuns, e esta é uma tarefa filosófica.

Danto ressalta, especialmente a obra de Warhol Brillo Box Soap Pads, explicando que foi a partir dessa obra que desenvolveu sua teoria, pois passou a compreender que a arte e a filosofia caminham juntas. “A Brillo Box Soap Pads ajudou-me a resolver um problema tão antigo quanto a própria filosofia, isto é, como definir arte. Mais ainda, ela me ajudou a explicar, em primeiro lugar, por que esse é um problema filosófico” (DANTO, 2012, p.13). Warhol não reproduziu apenas um objeto de uso comum do cotidiano norte-americano esteticamente agradável, mas tornou a diferença entre o objeto comercial e o objeto artístico ao mesmo tempo invisível e monumental.

A exposição de Andy Warhol, na Stable Gallery, consistiu no preenchimento do espaço – do chão ao teto – com réplicas de embalagens das caixas de esponjas de aço com sabão Brillo – marca norte-americana muito popular e detentora de um projeto visual exitoso que permaneceu no mercado desde meados dos anos 60 até o final dos anos 90, quando a logomarca Brillo e o design das embalagens sofreu mudanças.

As célebres Brillo Box – que consistiam numa série de caixas, construídas em madeira compensada, em cujas faces se imprimiu a logomarca do sabão Brillo, tal qual as verdadeiras embalagens do produto – não possuíam nenhum traço relevante que as distinguísse destas últimas. Warhol parecia ter cruzado a fronteira já atenuada que separava as obras de arte dos demais objetos: a julgar pelo aspecto visual, o limite havia se dissipado. (SILVEIRA, 2010, p. 39)

A Stable Gallery ficava na Rua 74 leste, à esquerda da Madison Avenue, área nobre e elitista de Nova York. Danto, em seu livro: *Andy Warhol*, descreve a galeria em detalhes:

Entrava-se pelo saguão de uma luxuosa *town house* que, desde então, foi incorporada ao Whitney Museum, servindo atualmente de entrada lateral do museu. De qualquer modo, subia-se uma pequena escada, entrava-se no elegante saguão com ladrilhos pretos e brancos, e ao chegar na galeria era como se estivesse entrando em um supermercado, com todas aquelas caixas empilhadas. Na verdade, a discrepância entre a galeria e a obra era como um sonho surrealista, gerando grande impacto ao espectador. (DANTO, 2012, p. 13)

Os objetos indiscerníveis – representados pela Brillo Box Soap Pads – ampliaram a forma de perceber a obra de arte. Eles deixam de ser obstáculos aparentemente intransponíveis, uma vez que eram impensáveis – como simples objetos cotidianos podem ser obras de arte? –, para oferecerem uma nova percepção metodológica a partir da qual a investigação sobre o estatuto da arte se torna possível. Isto porque, para Danto, os objetos indiscerníveis provam que para se obter uma definição de arte, faz-se necessário desvalorizar todos os critérios de distinção sensível para destacar os critérios de diferenciação lógica que separam os objetos artísticos dos objetos comuns. Em uma entrevista, Danto declarou:

Eu parei de fazer arte por volta de 1964, quando vi a exposição de Warhol. Foi uma espécie de descoberta sobre mim mesmo ocorrida em algum momento de 1962. Eu passei a achar mais interessante dedicar-me à filosofia do que fazer arte. Eu estava trabalhando em uma gravura quando esse pensamento me ocorreu, e me lembro de dizer a mim mesmo: “se essa é a maneira como você se sente, então é melhor parar”. Assim, na verdade, eu parei e desmanchei meu estúdio e, desde aquele dia, não desenhei sequer uma linha [...] A exposição me instigou imensamente, mas realmente não podia compreender muito bem o que se passava na minha mente. Mais tarde, naquele mesmo ano, fui convidado para falar sobre arte no encontro anual da American Philosophical Association. Decidi dedicar a conferência a essa nova arte que eu via surgir, ou seja, a Pop, mas também, em alguma medida, o Minimalismo. Aquela fala intitulada “The Art World” foi a primeira coisa que publiquei sobre filosofia da arte, e ela realmente mudou o modo em que as pessoas pensavam a arte filosoficamente. Naquele ensaio pode-se ver como eu transformei essa experiência em filosofia<sup>12</sup> (DANTO apud AITA, 2006).

De acordo com Danto, as “contrapartes indiscerníveis” (*indiscernible counterparts*) - possuem propriedades perceptíveis indistintas, “mas apesar disso são classificados de forma distinta: um deles é uma obra de arte e o outro, um objeto comum. Exemplificando, X é uma contraparte indiscernível de Y se e somente se X e Y compartilham de suas propriedades manifestas à percepção” (SILVEIRA, 2010, p. 75).

A identificação dos objetos indiscerníveis “não requer o compartilhamento de todas as propriedades intrínsecas. Apenas é suficiente que os dois objetos sejam quase idênticos qualitativamente, de modo que a diferença, se existir, seja irrelevante para marcar a distinção

---

<sup>12</sup> Introdução e entrevista concedida por Arthur Danto a Virginia Aita (fevereiro de 2006), publicada na Revista Forum Permanente.



entre uma obra de arte e um objeto comum” (SILVEIRA, 2010, p. 76). Nesse sentido, Danto utiliza a Brillo Box como exemplo, embora a obra e as embalagens serem feitas com materiais distintos. O fato de a Brillo Box Soap Pads ser *fac-símile* de madeira não precisa ser levado em conta no modo como o problema dos indiscerníveis é proposto (SILVEIRA, 2010).

Como afirma Silveira: “o ponto central da tese das contrapartes indiscerníveis de Danto refere-se ao fato de que os dois objetos podem até mesmo partilhar todas as propriedades intrínsecas, e no entanto, pertencerem a classes distintas de coisas” (SILVEIRA, 2010, p. 77). Ou seja, a embalagem de sabão em pó em um mercado é um objeto comum, já uma embalagem do sabão Brillo em uma galeria é uma obra de arte.

Esse método dos indiscerníveis apresentado por Danto, que revela a diferença entre uma obra de arte e um objeto comum, pode ser resumido em cinco estágios ou condições de possibilidade a serem satisfeitas pela obra de arte. Em primeiro lugar, obras de arte são sempre sobre alguma coisa, ou seja, possuem um conteúdo semântico. Em segundo lugar, projetam um ponto de vista ou atitude sobre aquilo que são. Em terceiro lugar, projetam este ponto de vista por meio de metáforas. Em quarto lugar, requerem uma interpretação que é constitutiva da sua identidade (artística). E em quinto lugar, esta interpretação é historicamente localizada num ‘mundo da arte’ pertinente, ou seja, sob uma atmosfera teórica embasada na história da arte (CARROLL apud SILVEIRA, 2010, p. 111, n. 207).

## 2.3 THE ARTWORLD

Em 1964, Arthur Danto publicou o artigo intitulado *The Artworld* no *Journal of Philosophy* com intuito de problematizar a questão da natureza da arte, apresentando um novo olhar para o problema. O artigo também foi apresentado no Simpósio sobre A Obra de Arte, no 61º Encontro da American Philosophical Association, em 28 de dezembro de 1964.

Danto introduz o assunto a partir de comentários a respeito da TI e da TR até então utilizadas para conceituar a natureza da arte pela sua essência. Para Danto, essas teorias não poderiam mais ser aplicadas em relação às novas vanguardas artísticas, afinal a mudança no cenário exigia teorias mais abrangentes.

No supracitado texto, Danto abordou questões surgidas com as práticas artísticas como problemas eminentemente filosóficos. Novas vanguardas, novas abordagens. Para Arthur Danto, caberia à filosofia entender e, portanto, fornecer um embasamento teórico à questão da natureza da arte. Para tanto, o filósofo propõe, no *The Artworld*, respostas para além do âmbito da crítica e da teoria da arte.

Danto inicia o artigo traçando um paralelo interpretativo entre as obras de Shakespeare – Hamlet – e Platão – A República (personagem Sócrates) – que “falavam de arte como um espelho anteposto à natureza” (DANTO, 2013, p. 318) para abordar a TI – *mimesis*. Para Sócrates, os espelhos refletem aquilo que já podemos ver, ou seja, a arte reflete a natureza existente puramente sem acréscimo cognitivo. Hamlet explica que os espelhos nos mostram aquilo que não poderíamos ver, ou seja, a nossa própria imagem. Da mesma forma, a arte interpretada como um espelho nos apresenta a nós mesmos uma percepção subjetiva que contém, de algum modo, elementos cognitivos.

Para Danto, a TI não apresenta uma condição necessária e suficiente para a definição da arte. Além disso, de acordo com Danto, a *mimesis* só foi utilizada como teoria da arte durante tanto tempo porque sua ineficiência não havia sido percebida. No entanto, com o advento da fotografia, a TI foi superada, pois não apresentava mais argumentos necessários e suficientes para continuar embasando o estatuto da arte.

Se essa teoria requer que os classifiquemos como arte, ela, exatamente por isso, mostra sua inadequação: ‘é uma imitação’ não será uma condição suficiente para ‘a arte’. Mas, talvez porque os artistas estavam empenhados na imitação, nos tempos de Sócrates e depois, a insuficiência da teoria não foi notada até a invenção da fotografia. Uma vez rejeitada como condição suficiente, a *mimesis* foi rapidamente descartada até mesmo como uma condição necessária (DANTO, 2013, p. 319).

Danto ressalta que o grande problema da TI é não comportar a definição de arte no caso de situações em que aparecem objetos indiscerníveis, pois essa teoria apenas nos apresenta “reflexões literais da prática linguística real que dominamos” (DANTO, 2013, p. 320). Segundo Danto, o fato de distinguir objetos comuns de obras de arte requer uma teoria de arte que realmente contemple os motivos que levam a um objeto comum ser considerado uma obra de arte. Nesse sentido, Sócrates jamais saberia distinguir um objeto comum de uma obra de arte, uma vez que iria considerar os objetos indiscerníveis como imagens espelhadas.

Ao explicar sobre a TI, Danto explica que, assim como a Filosofia da Ciência prevê a quebra de paradigmas ao surgir uma nova ciência superando os preceitos da anterior, no caso das teorias da arte acontece algo similar. A TI foi amplamente utilizada como teoria capaz de indicar o que era arte até o advento da fotografia, que fez com que os artistas buscassem outra forma de desenvolver suas obras de arte, deixando estas de serem apenas meras cópias da realidade.

Danto cita a revolução na história da arte causada pelo advento das pinturas pós-impressionistas. As obras desse movimento artístico romperam com os padrões realistas e

figurativos vigentes. Os pós-impressionistas utilizavam recursos que fizeram repensar os padrões até então aceitos como arte. Essa revolução de técnica, temas e interesses ampliou o leque de possibilidades artísticas e proporcionou à arte um novo status. “A arte, afinal de contas, há muito tinha sido pensada como criativa (Vasari diz que Deus foi o primeiro artista) e os pós-impressionistas deveriam ser explicados como genuinamente criativos” (DANTO, 2013, p. 321).

Nesse contexto, Danto explica que a TR forneceu subsídios para a repensar a percepção da pintura, uma vez que os artistas agora criavam obras não com o intuito de iludir, mas de apresentar uma obra de arte real. As manifestações artísticas eram “variados modos de chamar a atenção para o fato de que essas eram não-imitações, especialmente concebidas para não iludir” (DANTO, 2013, p.322). Para Danto, a TR construiu uma ponte entre os objetos reais e “*fac-símiles* reais de objetos reais” (DANTO, 2013).

Desse modo, os Comedores de batatas de Van Gogh, como consequência de certas distorções inconfundíveis, passam a ser um não-fac-símile dos comedores de batatas da vida real. E, na medida em que esses não são fac-símiles de comedores de batatas, o quadro de Van Gogh, como uma não-imitação, tinha tanto direito de ser chamado de um objeto real como o eram seus objetos putativos. Por meio dessa teoria (TR), as obras de arte reentraram na densidade das coisas, da qual a teoria socrática (TI) procurou lançá-las: se não mais reais do que os carpinteiros fizeram, elas eram, pelo menos, não menos reais. O Pós-Impressionismo celebrou uma vitória na ontologia. (DANTO, 2013, p.322)

A TR servirá de base para o desenvolvimento da teoria do Mundo da Arte de Danto. O filósofo utiliza a TR para introduzir a questão dos objetos indiscerníveis. Para exemplificar, Danto cita dois artistas pioneiros da *Pop Art*: Robert Rauschenberg<sup>13</sup> e Claes Oldenburg<sup>14</sup> – que fizeram obras distintas com o tema cama. De acordo com Danto, a cama de Rauschenberg – *Bed* (1955) – Figura 4 – foi primeiramente colocada suspensa em uma parede e, posteriormente, recebeu várias pinceladas com tinta de paredes.

---

<sup>13</sup> O artista plástico norte-americano Robert Milton Ernest Rauschenberg nasceu em 22 de outubro de 1925, no Texas/EUA e morreu em 12 de maio de 2008, na Florida/EUA. No início da sua carreira produziu obras ligadas à estética do Expressionismo Abstrato, que dominava a cena artística nova iorquina. Destacou-se também na Pop Art sobretudo com a obra *Bed* (1955).

<sup>14</sup> O artista plástico norte-americano, de origem sueca, Claes Thure Oldenburg nasceu em Estocolmo, no dia 28 de janeiro de 1929. Em 1956, emigrou para Nova York onde se destacou como um dos principais nomes da Pop Art. A sua obra aqui referida por Danto é *Bedroom Ensemble* (1963).



Figura 4 - Robert Rauschenberg, Bed, 1955  
Técnica mista, 6'2" x 31 1/2" x 6 1/2"



Já a cama de Oldenburg - *Bedroom Ensemble* (1963) – Figura 5 – é um romboide<sup>15</sup>, ou seja, mais estreita de um lado do que do outro. Danto observa que como camas-objeto elas cumprem perfeitamente sua função. Para ilustrar seu raciocínio, Danto cita o seguinte exemplo:

Imagine-se, agora, um certo Testadura – falante simplório e notório filisteu – que não esteja cômico de que essas camas são arte e as tome por pura e simples realidade. Ele atribui os traços de tinta na cama de Rauschenberg a uma displicência do seu proprietário e o viés na de Oldenburg a uma inépcia do seu construtor ou talvez a um capricho de quem a fez ‘por encomenda’. Esses seriam erros, mas sobretudo erros de um tipo estranho e não muito diferentes dos cometidos pelos pássaros deslumbrados que picaram as falsas uvas de Zeuxis. Eles tomaram erroneamente a arte pela realidade, assim como o fez Testadura. Mas ela era pretendida como sendo realidade, de acordo com a TR. Alguém poderia ter confundido realidade com realidade? Como podemos descrever o erro de Testadura? (DANTO, 2013, p. 323)



Figura 5 - Claes Oldenburg, Bedroom Ensemble, 1963

<sup>15</sup> Em geometria descritiva, um romboide é um paralelogramo cujos lados adjacentes têm tamanhos diferentes.

Nesse contexto, Danto indica a problematização que sua teoria de Mundo da Arte deverá abarcar. Como é possível confundir a realidade com a realidade? É equivalente à questão: O que faz com que um objeto comum seja considerado uma obra de arte? Principalmente quando a obra de arte é um objeto comum. Voltando aos exemplos das obras de Rauschenberg e de Oldenburg, Danto afirma que as obras de arte em questão são camas e não ilusão-de-camas. Fato esse que explica o equívoco de Testadura, pois, conforme Danto, trata-se de um erro filosófico.

Para embasar sua linha de raciocínio, Danto cita Strawson<sup>16</sup> no sentido de comparar seu argumento lógico ao dele, quando afirma que, desde os traços de tinta que compõem a obra de Rauschenberg até a cama propriamente dita, todos esses elementos compõem a obra de arte, ou seja, a obra é um conjunto complexo de elementos que se interligam. A exemplo do argumento de Strawson, que mostra que uma pessoa é “uma entidade complexa feita de um corpo e alguns estados de consciência: um corpo-consciência” (DANTO, 2013, p. 324), Danto afirma que, mesmo que as pinceladas de tinta não fizessem parte do objeto original – a cama – elas (as pinceladas) são partes da obra de arte.

Ademais, Danto observa que nem todas as partes ou elementos que compõem uma obra de arte A fazem parte de um objeto real R – em se tratando de objetos indiscerníveis. Isto porque, quando R é um objeto que compõem uma obra de arte A ele, o objeto R, pode ser separado de A e ser visto apenas como um simples R. Esta situação real gerada pelos objetos indiscerníveis implica o erro de confundir A com R, posto que não é incorreto considerarmos que A é R. No entanto, ressalta Danto, esse é comporta toda a problematização, pois ele não é nem possui apenas a função de um simples verbo indicativo do tempo presente na terceira pessoa, muito menos de um verbo de ligação.

Conforme Danto, esse é o *é da identificação artística*, que o filósofo aponta como condição necessária para definir a arte. É o elemento que possibilita enxergar além das qualidades intrínsecas do objeto e, por isso, capaz de identificar uma obra de arte, mesmo esta obra sendo um objeto indiscernível a um objeto comum. Esse verbo – ser – é o diferencial da arte que transcende qualquer elemento físico.

Segundo Danto, a sentença ‘esse A é B’ é compatível com a outra sentença ‘esse A não é B’, “quando a primeira emprega esse sentido de *é* e a segunda algum outro, embora a e

---

<sup>16</sup> Peter Frederick Strawson (1919-2006) filósofo inglês analítico. Destacou-se na Filosofia da Linguagem. Danto em *The Artworld* cita um famoso exemplo teórico utilizado por Strawson: “tomar uma pessoa por um corpo material quando a verdade é que uma pessoa é um corpo material, no sentido de que toda uma classe de predicados sensatamente aplicáveis a corpos materiais é, e sem apelar a nenhum outro critério, sensatamente aplicável a pessoas. De modo que não se pode descobrir que uma pessoa não é um corpo material” (DANTO, 2013, p. 324).

b sejam normalmente usados de modo não ambíguo. Na realidade, frequentemente a verdade da primeira requer a verdade da segunda” (DANTO, 2013, p. 325).

Para ilustrar sua tese da *identificação artística*, Danto utiliza-se de um exemplo fictício onde consta que dois artistas plásticos teriam sido convidados a criarem e executarem afrescos em paredes de uma biblioteca científica, em homenagem ao famoso cientista inglês *Isaac Newton*. As obras foram chamadas respectivamente de **A** - A primeira Lei de Newton e **B** - A terceira Lei de Newton. As obras, ao serem finalizadas, ficaram com o seguinte aspecto indiscernível, Figura 6 (desprezando-se a escala):

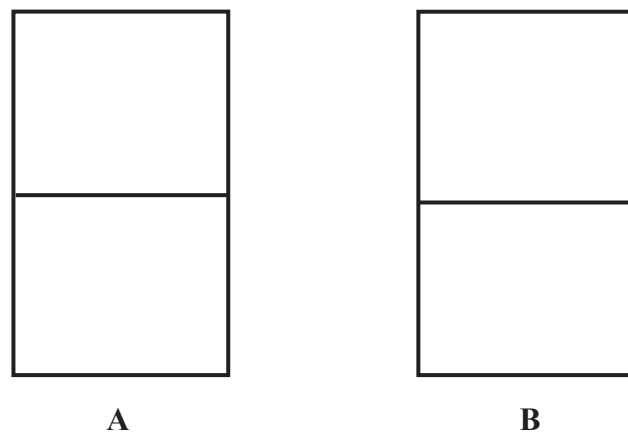


Figura 6 - Exemplo fictício de duas obras de Arte

De acordo com Danto, podemos aferir que as obras são objetos indiscerníveis, uma vez que apresentam características intrínsecas idênticas. Ambas possuem formato retangular e são compostas por um campo branco e uma linha horizontal preta que divide o objeto ao meio. Ou seja, aparentemente são duas obras de arte iguais. Entretanto, elas tornam-se completamente distintas a partir de suas identificações artísticas. Para o artista da obra **A** a linha central simboliza a trajetória através do espaço de uma partícula isolada. A linha vai de um lado ao outro do retângulo para dar a sensação do *ir além* da partícula. Se a linha terminasse ou começasse dentro do espaço, a linha seria curva. Além disso, a linha é paralela às extremidades de cima e de baixo, porque, se ela estivesse mais perto de uma do que de outra, teria que haver uma força que ocasionasse isso, o que é inconsistente com o fato de ser a trajetória de uma partícula isolada.

Por outro lado, para o artista da obra **B**, a obra retrata a tensão entre duas massas: uma massa pressionando para baixo e a outra massa pressionando para cima. A linha central do



retângulo simboliza a reação de tensão da massa de baixo que reage de modo igual, proporcional e oposto à massa de cima, e vice-e-versa. Ou seja, **B** é a representação de duas forças idênticas, mas opostas, que entram em conflito – que é representado por uma linha horizontal. Podemos considerar que a pintura **B** é composta por duas formas ou uma forma e outra não-forma. Enfim, não obstante as obras **A** e **B** apresentarem características intrínsecas idênticas, elas representam um contexto totalmente distinto. Segundo Danto, as obras possuem *identificações artísticas* singulares.

Observe-se aqui como uma identificação artística engendra outra identificação artística e como, de modo consistente com uma dada identificação, somos *levados* a dar outras e *impedidos* de dar ainda outras: realmente, uma dada identificação determina quantos elementos a obra pode conter. Essas identificações diferentes são incompatíveis entre si, ou geralmente o são, e cada uma pode ser dita como fazendo uma obra de arte diferente, mesmo que cada obra de arte contenha idêntico objeto real como parte de si mesma (DANTO, 2013, p. 327).

Nesse contexto, Danto demonstra que a aceitação de um *é de identificação artística* em detrimento de outro, significa, na realidade, a troca de um ‘mundo da arte’ por outro. Essa atribuição de significados por meio do *é da identificação artística* é, segundo Danto, condição necessária para que algo se caracterize como uma obra de arte. A partir dessa afirmação Danto indica que “[...] é possível inferir que há um conteúdo semântico a ser identificado, por meio do *é da identificação artística* em toda e qualquer obra de arte. A atribuição do caráter representacional como condição necessária a toda e qualquer obra de arte se verifica” (DANTO, 2013, p. 329).

De acordo com Silveira, ao referir-se ao que pode ser entendido como abstrações puras, a sentença *Isto é tinta branca e preta e nada mais* teria um sentido diferente ao ser enunciada pelo artista abstrato especialista, ou espectador que conheça a abstração em arte no século XX e alguém que com este enunciado apenas constata a aparência física do objeto diante de si. Nesse contexto, Danto demonstra que:

[...] o artista ainda usa o *é da identificação artística*, de modo que, ao afirmar ‘Isto é tinta branca e preta e nada mais’, o artista não enuncia uma tautologia, mas, ao contrário, faz referência àquela atmosfera constituída pela teoria e pela história da arte que Danto denomina como o ‘mundo da arte’. Isto porque, afirmar o caráter literal dos materiais ganha sentido, nessa situação, apenas em oposição a uma longa tradição artística, reconhecidamente firmada sobre o caráter representacional das obras de arte (SILVEIRA, 2010, p. 85-86).

Partindo da ideia de que toda obra de arte diz respeito a alguma coisa e que, portanto, “toda arte é representacional”, Danto fundamenta o princípio de que “a obra de arte é um

veículo de representação que corporifica seu significado”. O ponto fundamental, “a chave para entender a corporificação”, passa a ser a interpretação – o *é da identificação artística* (DANTO, 2013).

Em seu sistema, a missão do crítico será identificar o significado de uma obra e mostrar como o objeto em que o significado está corporificado efetivamente o incorpora (DANTO, 2010). Para tanto, Danto recorre à filosofia da linguagem visando demonstrar que assim como o significado de uma palavra ou de um signo qualquer depende do contexto, o significado de uma obra de arte requer uma interpretação contextualizada no Mundo da Arte. Assim, o problema da impossibilidade de diferenciar visualmente um objeto artístico de um objeto comum, que não poderia ser resolvido através da análise de propriedades formais, é resolvido a partir da interpretação da obra em termos filosóficos mediante profundo conhecimento dessa atmosfera que une a história da arte e a teoria da arte – o ‘mundo da arte’.

Para explicar seu conceito de Mundo da Arte, Danto utiliza a obra Brillo Box Soap Pads de Andy Warhol. Essa obra consistia em pilhas altas de fac-símiles de caixas de sabão Brillo como se estivessem armazenadas em um depósito de supermercado. Elas foram feitas de compensado de madeira, pintadas de forma a parecer com o papelão – material das caixas de sabão em pó originais. A obra de arte – Brillo Box Soap Pads – poderia ter sido feita com papelão que não deixaria de ser arte, assim como as caixas de sabão em pó, poderiam ser feitas em madeira, que continuariam a ser apenas objetos de uso cotidiano. A obra Brillo Box Soap Pads, evidentemente possui um valor comercial muito superior às caixas de sabão Brillo, e esse valor não está relacionado ao material ou à sua técnica de confecção, mas, conforme Danto, ao fato de pertencerem ao Mundo da Arte.

A questão que se coloca é: “O que torna isso (Brillo) arte?” (DANTO, 2013, p. 330). Danto enfatiza que não estamos trabalhando com faculdade de juízo, ou seja, a questão não é julgar se Brillo Box Soap Pads é uma boa obra de arte ou não. “O que chama a atenção é que ela seja arte de algum modo. Mas, se ela é, por que não o são as indiscerníveis caixas de Brillo que estão no depósito?” (DANTO, 2013, p. 330). Segundo Danto, as duas questões supostamente originais apresentadas pela Brillo Box Soap Pads são: o que fez com que essa obra se tornasse não somente possível, mas inevitável dentro da história da arte e o que a torna arte enquanto as caixas originais eram apenas objetos comuns.

Danto responde a estas duas questões da seguinte maneira. O elemento que faz com que seja possível que uma caixa de sabão de aço Brillo torne-se a obra de arte Brillo Box Soap Pads é o mesmo elemento que difere a obra Brillo Box Soap Pads das caixas comuns de sabão Brillo armazenadas no supermercado. Esse elemento é a teoria da arte que insere a obra

no Mundo da Arte, diferenciando-a de seus pares indiscerníveis. A teoria da arte irá embasar filosoficamente o objeto artístico inserindo-o na história da arte, posto que é imprescindível o contexto histórico para o mundo da arte. “É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis” (DANTO, 2013, p. 331).

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de é diferente do da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina. Isso poderia não ter sido arte cinquenta anos atrás (DANTO, 2013, p. 331).

Nos parágrafos finais do artigo *The Artworld*, Danto apresenta a teoria do Mundo da Arte em um esquema de pares de predicados relacionados entre si como ‘opostos’. Isto porque, segundo o filósofo, tanto na TR como na TI, o uso de pares de predicados ajuda a compreensão teórica das respectivas teorias, ou seja. na TR a arte e a realidade, e na TI a arte e a não-realidade da arte (ilusão/imitação). Na teoria de Danto, a Brillo Box Soap Pads do Mundo da Arte pode ser apenas a Brillo do mundo real, separadas e unidas pelo *é* da identificação artística, ou seja, pares de predicados ‘opostos’. No entanto, esses ‘opostos’ não são contrários, pois contrários podem ser ambos falsos. Nesse caso, os opostos se comportam como contraditórios, pois eles estão inseridos ou no mundo da arte ou no mundo real. “Predicados contraditórios não são opostos, já que um de cada um deles deve se aplicar a qualquer objeto no universo e nenhum de um par de opostos precisa se aplicar a alguns objetos no universo” (DANTO, 2013, p. 332).

Nesse sentido, Danto explica: “Se **F** e **não-F** são opostos, um objeto **o** deve ser de um tipo **K**, antes que um deles se aplique sensatamente; mas se **o** é um membro de **K**, então **o** ou é **F** ou é **não-F**, um excluindo o outro” (DANTO, 2013, p. 332). A classe dos pares opostos pode ser considerada como classe dos predicados relevantes. Isto porque, uma condição necessária para que um objeto seja do tipo **K** é que pelo menos um par dos opostos relevantes seja aplicado a ele. Supondo que **K** seja uma classe de obras de arte, **F** e **não-F** são pares de predicados opostos.

Danto complementa seu raciocínio utilizando-se do período histórico. Se considerarmos que todas as obras podem ser **G** até um dado momento histórico. Poderia se pensar que “**G** é um traço definitório de obras de arte” (DANTO, 2013, p. 332). E **não-G** não está inserido neste contexto histórico. Ou ainda, se considerarmos que **G** seja representacional

e **F** seja expressionista, seus pares opostos talvez sejam os únicos predicados considerados pelos críticos. Além disso, Danto demonstra que, se supusermos que + represente um predicado **P** e - o predicado **não-P** podemos construir uma matriz de estilo (Figura 7) da seguinte forma:

<b>F</b>	<b>G</b>
+	+
+	-
-	+
-	-

Figura 7 - Matriz de estilos

Danto exemplifica sua matriz de estilos da seguinte forma, considerando que cada linha de sua tabela corresponde aos estilos disponíveis, de acordo com o período histórico: “expressionista representacional – Fauvismo; não-expressionista – representacional (Igres); expressionista – não-representacional (Expressionismo abstrato); não-expressionista – não-representacional (abstração geométrica)” (DANTO, 2013, p. 333).

Essa matriz de estilos demonstra que “Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do Mundo da Arte” (DANTO, 2013, p. 333). Partindo da ideia de que toda obra de arte diz respeito a alguma coisa e que, portanto, toda arte é representacional, Danto fundamenta o princípio de que a obra de arte é um veículo de representação que corporifica seu significado. O ponto fundamental, a chave para entender a corporificação, passa a ser a interpretação. Em seu sistema, a missão do crítico será identificar o significado de uma obra e mostrar como o objeto em que o significado está corporificado efetivamente o incorpora.

Danto recorre à filosofia da linguagem para demonstrar que, assim como o significado de uma palavra ou de um signo qualquer depende do contexto, o significado de uma obra de arte requer uma interpretação contextualizada no mundo da arte. Assim, o problema da impossibilidade de diferenciar visualmente um objeto artístico de um comum, que não poderia ser resolvido através da análise de propriedades formais, é resolvido a partir da interpretação da obra em termos filosóficos mediante profundo conhecimento da história da arte.

## 2.4 A TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE

A partir de 1969, o filósofo George Dickie passará a utilizar o termo Mundo da Arte, apresentado por Danto, numa tentativa de aproximá-lo ao funcionamento de uma instituição social. No artigo *Defining Art*, de 1969, Dickie apresenta elementos do que viriam a compor a primeira versão da Teoria Institucional da Arte. No supracitado artigo, parece claro que Dickie assume as premissas de Danto e pretende avançar com aquilo que acredita ser a explicitação do conteúdo de sua tese principal, por meio de uma definição real que escapasse às restrições previstas pelas teorias da arte apresentadas até aquele momento.

“Dickie é o defensor mais importante disto que se denomina a teoria institucional da arte; segundo essa teoria, todas as obras de arte têm como propriedade definidora uma certa relação com o que se tornou conhecido como mundo da arte” (KIVY, 2008, p.16). Para Dickie, uma obra de arte ganha esse estatuto quando ingressa no Mundo da arte. Sua Teoria Institucional da Arte é baseada nesse mecanismo institucional – o Mundo da Arte – que tem autoridade para definir se o objeto em questão é ou não uma obra de arte. “Utilizarei a expressão de Danto <mundo da arte> para referir a instituição social alargada onde as obras de arte têm o seu lugar próprio” (DICKIE. 2007, p. 102).

A teoria de Dickie atua em consonância com as teorias analíticas em que pese dizer que as teorias tradicionais da arte falharam em tentar apontar um conceito essencial para a arte. Assim como a teoria que relaciona a arte à representação tomou a imitação como essência da arte, e se concentrou em uma propriedade relacional da obra, isto é, na relação entre a arte e o seu conteúdo; a teoria da arte como expressão enfatizou a relação da arte com as emoções ou sentimentos do artista. Nesse sentido, a Teoria Institucional da Arte também apresenta relatividade entre a instituição – Mundo da Arte – e a obra de arte.

A tese da institucionalização da arte de Dickie, apresenta-se como uma tentativa de acomodar os novos fatos ao mundo da arte, mas, assim como Danto, ele pretendia que sua tese acomodasse também os registros históricos anteriores, servindo como uma teoria da arte geral, ou da arte em qualquer um dos seus momentos históricos. O que ele produziu foi um tipo de definição que poderia ser chamada de um tipo de definição formal. Se as obras de arte parecem não possuir em comum nenhuma propriedade específica, diz Dickie, talvez a essência da arte não resida nas suas propriedades. Segundo Dickie:

Danto não desenvolve uma teoria institucional da arte neste artigo, nem em um artigo subsequente, relacionado com o mesmo tema, *Art Works and Real Things*, *Theoria*, (1973), pp. 1-17. Em ambos os artigos, a preocupação principal de Danto é

discutir aquilo a que ele chama a Teoria da Imitação e a Teoria da Realidade em Arte. Muitas das coisas que afirma nestes dois artigos são coerentes com uma explicação institucional e podem ser nela incorporadas, e as breves observações que faz no segundo artigo sobre a atribuição do estatuto de arte assemelham-se à teoria institucional. A teoria institucional é uma versão possível da teoria da atribuição de estatuto. (DICKIE. 2007, p. 101)

Para a Teoria Institucional da Arte tal como as pessoas, os objetos podem adquirir determinados estatutos, apenas porque há instituições capazes de os outorgar. Desta maneira, também os objetos adquirem o estatuto de obra de arte, porque pertencem ao âmbito da instituição Mundo da Arte, que pode lhe outorgar o estatuto de arte, mesmo se tratando de objetos comuns do cotidiano, tais como os *readymades*. Ressalta-se que Dickie afirma que a inserção nessa instituição Mundo da Arte não é algo tão fácil e que requer características próprias de obra de arte para adquirir esse estatuto. Dickie vislumbra no sucesso histórico dos *readymades* uma indicação fundamental para uma possível definição do conceito de arte.

Na grande confusão causada por aqueles objetos e seus correlatos havia algo, pelo menos, que a reflexão filosófica sobre a arte não devia excluir: o “mundo da arte”, ou seja, uma instituição que funciona a partir da normatização de práticas (ações) sociais que definem o lugar próprio da arte, e que compreende nas suas normas: artistas, historiadores, espaços de exibição, críticos, público em geral, assim como as teorias que funcionam como condicionantes para algumas obras (DICKIE, 2007, p. 106).

O Mundo da Arte para Dickie é, portanto, um mecanismo capaz de fornecer uma definição para a obra de arte. Isto porque, primeiramente a instituição define se o objeto é um candidato à apreciação, conferindo-lhe o estatuto de arte. Posteriormente, é necessário clarificar a obra de arte, no sentido classificativo, ou seja, saber se é um artefato e elencar o conjunto de características que lhe foram atribuídas pela instituição social. “A condição de definição utiliza quatro noções diversamente interligadas: 1) agir em nome de uma instituição, 2) atribuir estatuto, 3) ser candidato e 4) a avaliação” (DICKIE. 2007, p. 105).

Dickie chama de ‘ação de conferir estatuto de arte’ essa ação tipicamente humana, e que teria ficado evidente, apesar de sempre ter existido, a partir do dadaísmo, movimento que propunha como arte objetos triviais conscientemente escolhidos. O poder da concessão do estatuto da arte não acontece quando um artista cria, imagina e produz uma obra de arte, nem quando coloca à disposição sua obra para que seja apreciada, ou ainda, quando um artista visualiza propriedades especiais em um objeto encontrado com o intuito de exibi-lo para apreciação e avaliação.

O ato de conferir ao objeto de arte a condição de candidato à apreciação deve ser realizado por um grande grupo de atores envolvidos com a questão, tais como o próprio artista, o curador, o crítico, o esteta, o galerista, o espectador, e assim por diante, em função do conhecimento teórico e de experiências adquiridas e enriquecidas pelo pertencimento ao próprio mundo da arte. “O mundo da arte consiste num feixe de sistemas – teatro, pintura, escultura, literatura, música, etc. –, cada um dos quais proporciona um contexto institucional para a atribuição do estatuto a objetos pertencentes ao seu domínio” (DICKIE. 2007, p. 104).

Dickie aceita o pressuposto de Danto de que o entendimento filosófico da arte tem início quando se percebe que nenhuma propriedade visível distingue a realidade da arte em geral. Nesse sentido, ele estaria seguindo a perspectiva aberta por essa observação ao propor um deslocamento da análise para as propriedades extrínsecas à materialidade das obras a fim de responder à pergunta sobre a natureza da arte. Dickie, além de valorizar a ação do artista ou do grupo de pessoas envolvidas no processo de criação e exposição de obras, busca metodologicamente evitar que casos particulares se tornem contraexemplos que desabonem a validade universal da definição do conceito de arte.

O Mundo da Arte é, portanto, para Dickie, uma tentativa de acomodar os novos movimentos artísticos como manifestações legítimas de arte. Se as obras de arte parecem não possuir em comum nenhuma propriedade específica, conforme Dickie, é porque simplesmente a essência da arte não reside em supostas propriedades, mas se encontra presente no contexto que as define como tal. No sentido de entender esse contexto, Dickie aponta para seu caráter estrutural: a estrutura complexa na qual se inscrevem as obras de arte da qual fala Danto. De acordo com Dickie, Danto estaria se referindo, efetivamente, à natureza institucional da arte quando indica a interpretação e a necessidade do conhecimento teórico para a contemplação e entendimento da arte.

Entretanto, não obstante a proximidade interpretativa dos dois filósofos, há uma discrepância teórica entre suas concepções de Mundo da Arte. Enquanto o Mundo da Arte para Danto compreende uma atmosfera filosófica composta por um embasamento teórico e pela história da arte, Dickie faz uma abordagem mais sociológica e prática. Na sua teoria, a arte é uma atividade guiada por uma instituição social e pelos seus membros que desempenham papéis pré-determinados que são, em sua maioria, convencionais e que devem, portanto, ser apreendidos.

O núcleo fundamental do mundo da arte é um conjunto vagamente organizado, mas nem por isso desligado, de pessoas, que inclui artistas (pintores, escritores, compositores), produtores, diretores de museus, visitantes de museus, espectadores



de teatro, jornalistas, críticos de todos os tipos de publicações, historiadores da arte, teóricos da arte, filósofos da arte e outros. São essas pessoas que mantêm em funcionamento o mecanismo do mundo da arte, permitindo assim a continuidade de sua existência. (DICKIE. 2007, p. 107)

Conforme Silveira aponta, em sua dissertação, para Dickie, o termo Mundo da Arte refere-se a ‘uma certa instituição social’ na qual ‘especialistas’ que falam em nome desta instituição apresentam as definições de arte. Em contrapartida para Danto, o Mundo da Arte não se limita aos limites institucionais, mas os abarca. O que [...] “permite ver alguma coisa como arte, encerra também um caráter institucional, mas em decorrência, por certo, da própria estrutura estabelecida e identificável – composta pelas obras de arte historicamente ordenadas e pelas teorias artísticas – que o constitui” (SILVEIRA, 2010, p. 100).

Poderíamos inferir que os ‘especialistas’ de Dickie agem em nome de uma ‘certa instituição social’ – o Mundo da Arte, enquanto que os ‘especialistas’ – pessoas envolvidas no Mundo da Arte de Danto, são informados pelas teorias artísticas e pela história da arte, ou, de acordo com sua revisão, “pelo mundo historicamente ordenado das obras de arte, emancipadas por teorias que são elas mesmas historicamente ordenadas” (DANTO apud SILVEIRA, 2010, p. 101).

No que consiste o Mundo da Arte institucional não está claro se compararmos justamente o funcionamento e organização, suas regras e critérios, de uma instituição como o direito, por exemplo, com o Mundo da Arte, verificamos que a ideia de instituição de Dickie afasta-se daquela que temos tradicionalmente. Há, em consequência, uma circularidade da Teoria Institucional da Arte. Isto porque, os especialistas que supostamente dão corpo e voz à instituição foram eleitos como tal por especialistas, que por sua vez também foram eleitos por especialistas. Quanto ao Mundo da Arte como elaborado por Danto: “[...] a remissão a um conjunto de razões capaz de fundamentar a classificação da obra de arte não é apenas possível, mas é estritamente necessária”. (SILVEIRA, 2010, p. 101).

Nesse sentido, Danto sempre repudiou essa associação de sua teoria do Mundo da Arte à Teoria Institucional da Arte. Para dissociar seu nome da Teoria Institucional da Arte de Dickie, Danto publica em 1992 o artigo *The Art World Revisited: Comedies of Similarity*. Nesse texto, “Danto retoma sua noção de Mundo da Arte e a reconstrói transfigurando-a de modo a esclarecer os aspectos obscuros e que se tornaram proeminentes quando Dickie desenvolveu a Teoria Institucional a partir do The Artworld.” (SILVEIRA, 2010, p. 98).

## 2.5 THE ART WORLD REVISITED: COMEDIES OF SIMILARITY

Com a repercussão do The Artworld e das novas teorias de arte que se apresentaram, notadamente no ambiente filosófico anglo-americano, Arthur Danto publicou, em 1992, o artigo *The Art World Revisited: Comedies of Similarity*<sup>17</sup>. O objetivo do filósofo neste artigo é aprofundar sua teoria apresentada no The Artworld, afastando-a da Teoria Institucional da Arte. Não obstante o Mundo da Arte de Danto permanecer composto por elementos externos ao sujeito e pelas teorias artísticas e da história da arte, neste novo artigo Danto reafirma o conceito como “o mundo historicamente ordenado das obras de arte, emancipadas [*enfranchised*] por teorias que são, elas mesmas, historicamente ordenadas” (SILVEIRA, 2010, p. 48).

Em *The Art World Revisited: Comedies of Similarity*, Danto também enfatiza os aspectos de sua teoria do Mundo da Arte com o objetivo de esclarecer que o teor de sua tese é muito distinto ao foco da Teoria Institucional da Arte de George Dickie. Nesse contexto, Danto ressalta que, o termo Mundo da Arte utilizado por Dickie seria referente apenas ao corpo de especialistas que confere o estatuto de *candidato à apreciação* ao objeto, funcionando a exemplo de uma instituição social que prevê normas e padrões para seus integrantes.

Danto afirma ainda que a teoria de Dickie implica um tipo de “elite dotada de autoridade [*empowering elite*] que a assemelharia à Teoria Não Cognitivista do Discurso Moral” (DANTO apud SILVEIRA, 2010, p. 48). Destaca-se que a Teoria Não Cognitivista do Discurso Moral prevê a emissão de juízos que expressam apenas as atitudes de aprovação e de desaprovação, ou mesmo, expressão de desejo de quem os emite. Em outros termos, essa teoria privilegia juízos de gosto, ressaltando o caráter subjetivo para justificar sua aplicação. Para Danto, pelo menos neste artigo, torna-se fundamental que a faculdade do juízo seja um elemento passível de verdade e falsidade. No artigo *The Art World Revisited: Comedies of Similarity*, segundo Silveira, Danto ressalta dois principais pontos que distanciam sua teoria da teoria de Dickie:

Danto apresenta dois argumentos principais para afastar seu conceito de *Mundo da Arte* da Teoria Institucional da Arte de Dickie. O primeiro, acentua o caráter cognitivista de sua própria teoria de modo a afastá-la da sombra dos meros decretos proferidos por integrantes do ‘Mundo da Arte’ e, no segundo, como consequência,

---

<sup>17</sup> O artigo será citado conforme a tradução da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristiane Silveira utilizada em sua Dissertação de Mestrado em Filosofia, pela Universidade Federal do Paraná, no ano de 2010, intitulada: “THE ARTWORLD”: A natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto.

defende que há um tipo adequado de interpretação que constitui objetos como obras de arte, caracterizada pela objetividade e pela produção de inferências históricas<sup>18</sup>. (SILVEIRA, 2010, p. 46-50)

Para Arthur Danto, uma obra de arte depende de um conjunto cognitivo que constitui determinado objeto como tal. Nesse sentido, Danto ressalta que nada pode ser considerado uma obra de arte se não estiver contido nesse sistema de fundamentação, nesse Mundo da Arte: “Uma distinção deve ser feita entre ter razões para crer que algo seja uma obra de arte e algo que se constitua como uma obra de arte de modo contingente às razões para que o seja”. (DANTO apud SILVEIRA, 2010, p. 102).

O autor ilustra seu pensamento citando como exemplo o suposto fato de que o diretor de um museu nacional teria dito que alguma coisa é arte como uma razão para crer que ela o seja, simplesmente pela posição ocupada por diretores nas estruturas de especialização. Entretanto, afirma Danto, “a sua declaração de que aquela é uma obra de arte não é uma razão para que ela o seja”. Prossegue o autor, “ser uma obra de arte é dependente de algum conjunto de razões, e nada pode ser uma obra de arte fora do sistema de razões que deu a ela aquele estatuto” (DANTO apud SILVEIRA, 2010, p. 110).

A verdadeira essência do Mundo da Arte de Danto passa a ser o que ele denomina ‘discurso de razões’, ou seja, um sistema fundado em causas que se referem ao momento artístico-histórico em que cada obra de arte surge em vista de todas as demais obras de arte já produzidas e das teorias artísticas que delas são inseparáveis. Esse sistema contextual abrangente, que une teoria e história da arte, é que constitui determinado objeto como obra de arte de acordo com seu contexto. (SILVEIRA, 2010, p. 105).

Nesse sentido, no artigo *The Art World Revisited: Comedies of Similarity*, Danto ressalta principalmente que “o Mundo da Arte de sua teoria pode ser considerado como um *discurso de razões institucionalizado*, um sistema que articula obras de arte e teorias artísticas”. (Silveira, 2010, p. 105). A estrutura de justificação desse sistema proposta por Danto, e que distingue sua teoria em relação à Teoria Institucional de George Dickie, consiste num encadeamento de questões fundamentais elencadas no campo da história e das teorias da arte que contextualizam as próprias obras. O Mundo da Arte de Danto é condição necessária para definir um objeto como obra de arte.

Assim como o *The Artworld* tornou-se um texto clássico para a Estética e para a Filosofia da Arte, Danto desenvolveu e aprofundou sua teoria epistemológica sobre o Mundo

---

<sup>18</sup> Extrato do artigo *O Mundo da Arte*, de Arthur C. Danto, à luz da Teoria Institucional da Arte, da Prof. Doutora Cristiane Silveira, apresentado no 7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, p. 46-50, jun., 2012.

da Arte visando apresentar uma solução hermenêutica para a questão da natureza da arte, em várias obras. No próximo capítulo iremos transitar por algumas de suas obras para enfatizar como sua teoria do Mundo da Arte conseguiu solucionar, pelo menos parcialmente, a questão do estatuto da arte.

### 3. DO MUNDO DA ARTE AO ABUSO DA BELEZA – A TRANSFIGURAÇÃO DA NATUREZA DA ARTE POR ARTHUR DANTO

Nesse capítulo, abordaremos a evolução do pensamento de Arthur Danto destacando os principais aspectos apresentados em três obras que retratam momentos distintos de sua trajetória filosófica. Primeiramente apresentaremos um extrato de seu famoso livro *A Transfiguração do Lugar-Comum*, que desmembra detalhadamente sua teoria do Mundo da Arte, com enfoque na tese da indiscernibilidade. A outra obra selecionada é *O Descredenciamento Filosófico da Arte*, que reúne ensaios com um tema comum: a filosofia da história da arte, enfatizando a relação da arte com a filosofia. A terceira obra escolhida é *O Abuso da Beleza*, que apresenta um discurso mais voltado para a estética analítica, traçando um comparativo entre a arte – sua história e sua evolução – com a beleza – seu papel para o estatuto da arte.

Nesse contexto, relembramos, primeiramente, que no artigo *The Artworld*, Danto teve claramente a intenção de provocar impacto no cenário artístico e filosófico, notadamente no tocante às questões que pontuavam a filosofia da arte naquele cenário político cultural. A essência das teorias que destacavam a Forma Significativa, como traço distintivo entre as obras de arte e os objetos comuns, não bastava para distinguir uma obra de arte materialmente idêntica a coisas reais (como, por exemplo, o urinol e a obra *Fonte* de Duchamp e as caixas de sabão Brillo e a obra *Brillo Box Soap Pads* de Warhol).

No supracitado artigo, Danto também afirma que a teoria da expressão não soluciona a questão dos indiscerníveis, pois esta teoria pressupõe que a diferença entre obras de arte e objetos comuns estaria concentrada nos conteúdos. Segundo essa teoria, as obras de arte possuiriam um conteúdo mais complexo, mais contextual, comparativamente ao conteúdo apresentado pelo objeto banal.

Nesse sentido, Danto apresenta sua teoria ressaltando que o objetivo de uma investigação filosófica sobre o estatuto da arte deve se referir à distinção ontológica (do ser) entre arte e não-arte e não apenas ao conteúdo. Para Danto, apenas as teorias da arte, que

comportam o contexto histórico, social, cultural e político em que a obra está inserida podem distinguir arte de não-arte, pois são capazes de contemplar o caráter filosófico da obra. Danto afirma que a teoria da arte é condição necessária para a própria arte, pois apenas ela, a teoria, pode apresentar o caráter hermenêutico da obra de arte.

Danto afirma duas teses, nomeadamente, que (i) somente teorias artísticas nos permitem distinguir arte de não-arte e que (ii) são teorias artísticas que tornam possível a arte. A tese (i) afirma que uma teoria da arte é necessária para alguém poder discriminar arte. Trata-se de uma condição para o fruidor. A tese (ii), por sua vez, faz uma afirmação bem mais forte: propõe que teorias artísticas são uma condição para a própria possibilidade da arte. (HAX Jrº, 2012, p. 25)<sup>19</sup>.

A teoria do Mundo da Arte, proposta por Danto, justamente tem a função de ser uma teoria artística que permite distinguir arte de não-arte e aponta, portanto, para o seu caráter necessário. Ao apresentar a interpretação da obra – contexto teórico, histórico, social e filosófico – a teoria, ao mesmo tempo, que legitima a arte, torna-se indispensável para a sua existência.

Outra questão também é enfatizada na obra *A Transfiguração do Lugar-Comum* e diz respeito à reflexão filosófica: por que a arte faz parte das coisas sobre as quais pode haver uma filosofia? A resposta a essa pergunta passa pelos diversos modos como a arte pode contrastar com a realidade e como a filosofia pode formular a ideia de realidade. Tal modo obedece primeiramente, segundo Danto, a um paradigma mimético – definido pela imitação do mundo externo ou do mundo interno – e, em seguida, às ideologias das manifestações artísticas.

Como exemplifica Danto, com a obra *Brillo Box Soap Pads* de Warhol, que apresenta objetos materialmente idênticos a objetos comuns que são encontrados em depósitos de supermercados, no entanto, são – do ponto de vista ontológico – absolutamente diferentes daqueles objetos, uma vez que são obras de arte. O cerne da questão não está na mera transfiguração da realidade, mas, conforme Danto, na transfiguração da ideia de realidade que a arte opera como objeto filosófico por natureza e, portanto, na transfiguração da filosofia.

Em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Danto indica que é necessário estabelecer um critério de demarcação que possa extinguir ou pelo menos inibir o desconforto provocado pelos objetos indiscerníveis. No critério proposto por Danto, a principal diferença entre um objeto de arte e um objeto comum está justamente no fato de que as obras de arte incorporam

---

<sup>19</sup> Extrato do Artigo: Reflexões acerca da definição de arte do Prof. Doutor Breno Hax Júnior, publicado na revista *Arte & Filosofia*, 2012.

um significado não partilhado com os objetos comuns, por exemplo, a obra Brillo Box Soap Pads – composta por elementos que imitam as caixas que armazenam as embalagens de sabão de aço Brillo – não representa as caixas contidas nos supermercados de sabão de aço Brillo, pois ela (a obra de arte Brillo Box Soap Pads) possui um status de obra de arte, o objeto comum foi transfigurado em arte. Segundo Danto, essa transfiguração só é possível com o embasamento teórico, histórico e filosófico proporcionado pelo Mundo da Arte.

Para que essa ressignificação seja possível e capaz de orientar a discriminação entre o que pode e o que não pode ser classificado como arte, Danto recorre ao conceito de Mundo da Arte. O filósofo americano propõe esse conceito com intuito de delimitar o conjunto dos elementos teóricos, históricos e filosóficos que fornece as condições para considerar um objeto qualquer como arte. Nas palavras do próprio Danto: "Vislumbrar algo como arte requer algo que o olho não pode desprezar - uma atmosfera de teoria sobre a arte, um conhecimento da história da arte: um Mundo da Arte" (DANTO, 2007, p. 92).

A teoria de Danto é completamente distinta das teorias clássicas da arte que tinham seu enfoque na experiência estética, ou seja, previam que a arte era puramente contemplativa. Com o advento das novas manifestações artísticas, a necessidade de novas teorias da arte emerge na mesma proporção. Não se trata de desprezar a experiência imediata e desinteressada da contemplação, mas de ampliar a gama de possibilidades interpretativas da arte, enriquecendo a experiência estética. Em seus textos, Danto explora essa experiência perceptiva ampliando as possibilidades hermenêuticas que a Filosofia da Arte apresenta.

Nesse sentido, a teoria de Danto marca a separação entre estética e Filosofia da Arte, uma vez que o foco de interesse filosófico passa a ser o estatuto da arte e não necessariamente à contemplação estética da obra ou suas propriedades perceptuais. Por exemplo, segundo Danto é inegável o fato de que muitas pessoas contemplaram a beleza da Brillo Box Soap Pads, embora Warhol tenha declarado na ocasião que não pretendia fazer uma arte para apreciação. Para Danto, o artista não pretendia chamar atenção sobre a beleza de um objeto comumente ignorado, mas, antes, questionar o próprio Mundo da Arte e as possibilidades de fazer arte, introduzindo um objeto comum ao espaço reservado para obras de arte.

Como vimos no decorrer desta dissertação, uma obra como a Brillo Box Soap Pads pertence ao Mundo da Arte, pois se relaciona com a história da arte e com a teoria da arte, de tal forma que é reconhecida como obra de arte, ao passo que uma simples caixa de sabão Brillo, não pode ser considerada obra de arte porque não possui os mesmos atributos. Para Danto, o Mundo da Arte transfigura objetos banais em obras de arte dotando-os de uma segunda existência.

Iremos explorar neste capítulo a teoria do Mundo da Arte como proposta hermenêutica à discussão epistemológica da natureza da arte e de outras questões levantadas por Danto, em sua vasta produção filosófica. Nosso objetivo é transitar por três obras em que sua teoria foi explorada, pinçando os principais elementos argumentativos de seu pensamento filosófico. Começaremos pelo livro que o próprio Danto nomeou como sendo sua principal obra: *A Transfiguração do Lugar-Comum*, elencando os principais aspectos dessa obra, com foco na questão da natureza da arte e na teoria dos indiscerníveis.

### 3.1 A TRANSFIGURAÇÃO DO LUGAR-COMUM

O livro *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* - A Transfiguração do lugar-comum, foi escrito em 1970 e publicado originalmente em 1981. Esta obra deveria ser o quarto volume de um projeto sobre filosofia analítica que Danto estava desenvolvendo. O primeiro volume desse seu projeto foi intitulado *Analytical Philosophy of History* – Filosofia analítica da História, e publicado em 1965. O segundo volume: *Analytical Philosophy of Knowledge* – Filosofia analítica do Conhecimento foi publicado em 1968 e o terceiro volume: *Analytical Philosophy of Action* – Filosofia analítica da Ação, publicado em 1973. Em prosseguimento ao seu projeto de abordagem analítica, o quarto volume (A Transfiguração do lugar-comum) deveria se intitular *Analytical Philosophy of Art* – Filosofia analítica da Arte.

Entretanto, Danto esclarece no prefácio do livro que, em virtude de sua pouca afinidade com as discussões e publicações, vigentes na ocasião, sobre filosofia analítica da arte, ele optou por um outro título para sua obra, abandonando seu projeto inicial de cinco volumes sobre filosofia analítica. O filósofo não comungava com a linha interpretativa da questão da natureza da arte que estava em voga, notadamente a teoria dos conceitos abertos. Para Danto a questão do estatuto da arte é algo complexo e amplo, que demanda uma teoria atemporal. “Para fazer filosofia da arte é preciso pôr em ação todo um sistema filosófico.” (DANTO, 2010, p. 11)

Além disso, a abordagem deste livro é totalmente distinta do enfoque dado aos volumes anteriores. Neste livro, Danto utilizou diversos exemplos fictícios e da arte contemporânea, com um estilo literário ágil e divertido, transformando sua obra em um ‘romance’ cujos personagens centrais são a *arte* e a *filosofia*. De acordo com Danto, a arte é



“algo que contrasta com a realidade” e a filosofia surge em determinadas culturas, “sobretudo na Grécia e na Índia”, a partir de um “conceito de realidade”. (DANTO, 2010, p. 12)

O filósofo esclarece que a analogia religiosa da transfiguração e a ideia de “fim da arte” foram inspiradas pelo pensamento de Hegel. Conforme Danto, “a Fenomenologia do Espírito tem a forma de um romance de formação em que o herói, Geist, atravessa uma série de estágios a fim de obter conhecimento” (DANTO, 2010, p. 134). Nesta obra, Danto propõe não só a transfiguração da arte como, também, a transfiguração da filosofia.

Danto desenvolve sua obra com enfoque nos principais problemas epistemológicos que permeiam a dialética de sua teoria do Mundo da Arte, publicada em 1964. No prefácio à edição brasileira deste livro, Danto sinaliza sua expectativa em relação ao alcance que sua obra poderia atingir, bem como seu argumento teórico central para escolha do título:

Encontrei meu título num maravilhoso romance de Muriel Spark, em que uma das personagens – uma freira de passado duvidoso – escreve um livro famoso, *A transfiguração do lugar-comum*. Acho que eu também esperava que meu livro ficasse famoso, e de certa forma foi isso que acabou acontecendo. De todos os meus livros, é o mais traduzido e provavelmente será o mais lido depois de minha morte. O título já indicava o tema central da obra, referente ao modo como os objetos mais banais, lugares-comuns, são transfigurados em obras de arte. Eu queria que meu livro, considerado como um objeto, sugerisse esse tema. [...] Ele (o livro) foi pensado para ser ao mesmo tempo oportuno – uma expressão do mundo da arte contemporânea – e eterno, tal como eu achava que a filosofia deveria ser um dia: verdadeira em todos os tempos e em todos os lugares. (DANTO, 2010, p. 13-14)

Este livro foi desenvolvido com duplo enfoque: explorar as questões filosóficas da arte e abordar os problemas decorrentes da teoria do Mundo da Arte, notadamente a dialética oriunda das novas vanguardas artísticas que se instalaram, sobretudo em Nova York, a partir da década de 60. Danto utiliza muitos exemplos de obras de arte e de situações fictícias para ilustrar seu pensamento desenvolvido nesta obra, principalmente obras de artistas inseridos na *Pop Art*, para exemplificar a construção de sua tese filosófica a respeito dos objetos indiscerníveis. “Os filósofos nos dizem que coisas que parecem completamente diferentes umas das outras são iguais, enquanto coisas que são completamente idênticas são diferentes.” (DANTO, 2010, p. 16).

Já no primeiro capítulo de *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Danto enfoca justamente a questão dos indiscerníveis. Ou seja, o que difere obras de arte de meras coisas? Para responder essa questão, o filósofo recorre a uma série de experimentos de pensamento. Esses experimentos têm por objetivo apresentar situações hipotéticas nas quais figuram várias obras de arte similares em suas características externas, porém bem distintas quanto aos seus

significados. Variando as situações afim de problematizar ao máximo a questão dos indiscerníveis, Danto pode extrair as consequências necessárias que servirão de subsidio para se pensar a especificidade histórico-conceitual da arte.

Conforme Danto, consideremos um quadro descrito pelo filósofo dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard cujo título era *A Travessia dos Hebreus pelo Mar Vermelho*, notoriamente um tema bíblico, porém, conforme Danto “o quadro se resumia a um quadrado de tinta vermelha” (DANTO, 2010, p. 33). Para Kierkegaard, a obra estava carregada de significados, que extrapolavam a representação visual, o mero quadrado vermelho. Inclusive Kierkegaard chegou a comparar esta obra a sua vida: “Toda a minha inquietude conflituosa poderia ser expressa nessa obra, a busca interior do significado do cristianismo, o permanente conflito de uma alma atormentada, tudo acabou se fundindo, como nos ecos das cavernas de Marabar, num estado de alma, numa cor única.” (DANTO, 2010, p. 33).

Danto prossegue seu exemplo propondo que, se colocarmos ao lado da pintura, descrita por Kierkegaard, uma outra tela idêntica, porém, supostamente confeccionada por um retratista dinamarquês que a intitulou como *O estado de espírito de Kierkegaard*, certamente não conseguiríamos distinguir uma da outra. Isto porque, essa outra obra também consistia em uma pintura de um quadrado vermelho. Seguindo o mesmo raciocínio, Danto propõe que imaginemos uma exposição com uma série de obras dispostas lado a lado, além das duas obras anteriormente citadas, todas idênticas, expostas em sua galeria imaginária.

O próximo quadro exposto, intitulado *Praça Vermelha – Red Square*, cujo tema era o retrato de uma paisagem de Moscou. Outra obra, cujo título é *Quadrado Vermelho – Red Square*, trata-se de uma obra minimalista da categoria de arte geométrica. Outro quadro, intitulado *Nirvana*, trata-se de uma pintura metafísica “baseada no entendimento do artista de que as ordens do *Nirvana* e do *Samsara* são idênticas e de que o mundo do *Samsara* é credulamente chamado de *Poeira Vermelha*” (DANTO, 2010, p. 34). Outra obra, trata-se de uma natureza morta cujo título é *Toalha de Mesa Vermelha*, produzida por um artista admirador de Matisse. O próximo objeto, destaca Danto, não se trata de uma obra de arte, mas de uma simples tela preparada com uma base de zarcão, para Giorgione Barbarelli da Castelfranco<sup>20</sup> confeccionar sua obra que seria intitulada *Sacra conversazione*. Finalmente o último objeto, trata-se de um mero artefato, uma tela também pintada com zarcão, mas sem importância para a história da arte, trata-se de apenas de “uma coisa com tinta por cima”. (DANTO, 2010, p. 34).

---

<sup>20</sup> Pintor renascentista italiano.

Não obstante as obras serem idênticas, as propostas que as motivaram são bem distintas. Vale ressaltar que, Danto constrói esse exemplo utilizando também um jogo semântico com os títulos das obras. Danto prossegue seu exemplo dizendo que o catálogo da suposta exposição é bastante monótono, posto que todas as obras são idênticas, todos são quadrados vermelhos, mesmo apresentando propostas, temas e títulos distintos. Eis que um suposto espectador da exposição, descrito como J, ao deparar-se com as obras mostra-se indignado com o que considera ser uma “injustiça hierárquica”, pois dos oito objetos idênticos expostos, seis eram considerados obras de arte e dois foram considerados apenas meros objetos, apesar de suas semelhanças visuais.

J então, visando manifestar sua incredulidade, produz uma obra idêntica às expostas: um quadrado vermelho, e exige que Danto inclua sua obra na referida exposição. Danto questiona J sobre o título da obra e J responde: *Sem título*. Danto considera esse título, usual e previsível, muito mais amplo do que o artista possa idealizar. Para Danto, ao não intitular uma obra, o artista deixa a questão interpretativa totalmente à disposição do espectador. Danto ressalta que “um título é mais que um nome; geralmente é uma orientação para a interpretação ou a leitura de uma obra”. (DANTO, 2010, p. 35-36). Além disso, J afirma que sua obra é “sobre nada”, não possui intencionalmente conteúdo.

Danto alega que, embora J tenha produzido uma obra de arte, minimalista e indiscernível às demais, sua obra não conseguiu ultrapassar a fronteira que a separa das meras coisas. Resta a J declarar que aquela tela pintada de vermelho é uma obra de arte, pois, segundo Danto, se Duchamp declarou que uma pá de neve era uma obra de arte, e assim o objeto foi considerado como tal, J tem o mesmo direito. Então J declara que sua tela é uma obra de arte. Desta forma, também, todos os objetos indiscerníveis da exposição passam a ser considerados obras de arte. Danto conclui seu exemplo ressaltando que a fronteira entre meras coisas e obras de arte é, de fato, obscura e perpassa a relação entre arte e realidade.

Para aprofundar a discussão, Danto afirma que a questão dos indiscerníveis pode ser verificada também em outros ramos da filosofia, porque o foco do problema é a interpretação. Nesse sentido, Danto cita um exemplo extraído de seu livro *Analytical Philosophy of Action* que mostra essa abordagem no âmbito da Filosofia da Ação, onde um simples gesto possui conotações diversas e, portanto, sua interpretação depende do contexto em que este se dá. O mesmo ocorre em relação aos objetos indiscerníveis, cuja diferença entre eles encontra-se não na aparência, mas no fato de se referirem ou não ao contexto do Mundo da Arte, de estarem inseridos no Mundo da Arte.

Na faixa central de seis quadros exibidos na parede norte da capela da Arena de Pádua, Giotto narrou em seis episódios a fase missionária da vida de Cristo. Em cada painel, a figura dominante de Cristo aparece com um braço levantado. Apesar da posição invariante do braço, cada cena mostra com esse gesto um tipo diferente de ação, e devemos interpretar cada ação a partir do contexto em que se realiza. Na discussão com os anciãos, o braço levantado é admoestatório, para não dizer dogmático; no banquete do casamento de Canaã, é o braço levantado do prestidigitador que transforma a água em vinho; no batismo, o braço é erguido em sinal de aceitação; o braço dá uma ordem a Lázaro; abençoa o povo no portão de Jerusalém; expulsa os vendilhões do templo. Como o braço levantado está invariavelmente presente, essas diferentes ações têm de ser explicadas pelas variações no contexto, e se é verdade que o contexto não determina sozinho as diferenças e que é preciso evocar as intenções e propósitos de Cristo, ainda assim não podemos superestimar o grau em que o contexto permeia as intenções<sup>21</sup>. (DANTO, 2010, p. 37-38)

Consequentemente, a distinção entre um objeto comum e uma obra de arte (ou de um gesto com sua conotação específica) implica a importância da interpretação para a distinção entre pares indiscerníveis. Além disso, para Danto, é preciso “o conhecimento de a quais outras obras a obra dada se conforma, o conhecimento de quais outras obras tornam uma determinada obra possível” (DANTO, 2006, p. 183). Em sua defesa das teorias artísticas como formadoras de espectadores e artistas, ele diz que:

É a teoria que recebe [a obra] no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de é diferente do da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso [a obra Brillo Box de A. Warhol] como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantidade considerável da história da recente pintura nova-iorquina. (DANTO, 2006, p. 22)

As teorias artísticas preparam, principalmente, o espectador para apreciar uma nova abordagem artística. Ou seja, as teorias compõem um ambiente em que ver um objeto como obra de arte é a premissa fundamental para qualquer interpretação valorativa. Danto ressalta que o mundo da arte não se resume à história ou às teorias que compõem a institucionalização da arte – com seus poucos especialistas credenciados a definirem o que pode ser arte e o que não pode em determinado tempo e espaço – mas é uma resposta à produção artística. Para Danto, no Mundo da Arte o objeto é lançado à apreciação e nele encontra-se viabilizada ou não a identificação deste objeto como obra de arte. Isto porque, a arte deve se referir a alguma teoria, ou contexto histórico para a apreciarmos como arte e a intencionalidade desta referência deve ser reconhecida.

Em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Danto discorre sobre o conto Pierre Menard, autor de Dom Quixote (1944), do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Nesta

<sup>21</sup> Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of Action* (Cambridge University Press, 1973), p. IX.

obra, Borges propõe que tenha existido um escritor Pierre Menard que publicou um texto indiscernível à famosa obra do romancista espanhol Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), *Dom Quixote de la Mancha* (1605). Ressalta-se que, mesmo sendo um texto indiscernível em cada palavra ou vírgula da famosa obra de Cervantes, o *Quixote de Menard* é uma obra completamente diferente.

Danto utiliza esse exemplo para provocar uma reflexão a despeito do papel do autor/artista e de sua relação com o produto de seu trabalho, a obra de arte. Nesse sentido, Danto enfatiza que a história causal é a razão de, entre dois objetos indiscerníveis, um poder ser obra de arte e outro não. Essa história começa no artista, pois enquanto a obra está sendo elaborada, a história causal já se iniciou. Portanto, os dois trechos citados por Borges, por não serem um a cópia do outro, mas sim obras diferentes, possuem histórias causais distintas e cada uma é elaborada por um autor diferente, com objetivos diferentes e em períodos históricos também distintos. O que significa que a intencionalidade do artista é parte integrante da delimitação de algo como obra de arte.

Para Danto, a intencionalidade é importante justamente por favorecer o reconhecimento do contexto histórico-social no qual a obra se insere. Ao imaginarmos uma obra de arte que é um martelo exposto em cima de uma mesa de madeira (DANTO, 2010, p.163), a questão de saber se a mesa é um elemento que compõe a obra de arte ou é apenas um suporte para que a obra seja exposta. Conforme Danto, a resposta para essa questão deve levar em conta a intenção do artista tomada dentro do contexto da história da arte. Não seria possível formular este tipo de questão e os problemas conceituais dos quais ela deriva não se colocariam anteriormente ao aparecimento do contexto artístico inaugurado por obras como a *Brillo Box Soap Pads*. Conforme argumenta Noéli Ramme: “Aliás, foi um mérito da arte contemporânea, não só da pop, mas também do minimalismo, o de ter ampliado o campo visual da arte. Agora podemos ver que a obra não pode ser vista de forma isolada, pois ela agrega o espaço em torno dela para se constituir como obra” (RAMME, 2009, p.209).

Além da importância da interpretação e da intencionalidade, para Danto, o estilo é compreendido como um elemento que unifica, personaliza e promove a identificação de obras de arte de um mesmo artista ou de artistas de uma mesma escola. Para Danto a relação entre todas essas dimensões do Mundo da Arte não pode ser descartada. Sua teoria contempla as obras já produzidas, conhecidas e situadas na história da arte, bem como as futuras obras que serão realizadas. Nesse contexto, introduz a ideia de *transfiguração*. A transfiguração não é uma simples transformação, pois, conforme Danto, se assim fosse seria uma transformação de uma coisa em outra. Para Danto, a transfiguração é o que toda obra de arte possui: algo banal,

cotidiano, transfigurado em arte por seu artista. Tudo pode ser transfigurado em arte, até objetos comuns como caixas de sabão, pois essas meras coisas ao serem transfiguradas em arte adquirem outro *status*, sendo contempladas, admiradas, interpretadas, possuidoras de título, enfim, tudo o que a um objeto comum (sua contraparte banal) não é atribuído. Dessa forma, esse conceito de transfiguração abarca a interpretação, a intencionalidade, o estilo, não se reduzindo a estes. As obras de arte têm um *aboutness*, ou seja, são sobre alguma coisa. Esse aspecto referencial das obras irá diferenciar a arte de um mero objeto, mesmo sendo este indiscernível à percepção visual.

Nos últimos capítulos de *A transfiguração do lugar comum*, Danto desenvolve reflexões acerca das noções de metáfora para reforçar o entendimento do *aboutness*. Nesse sentido, Danto reforça a ideia de que são os significados incorporados à obra de arte que fornecem o *aboutness* a ela (obra de arte). Desta feita, saber do que trata a obra tem papel fundamental quando da apreciação desta pelo público. Danto refina sua teoria do Mundo da Arte utilizando-se do argumento do poder da metáfora. Para tanto, ele utiliza-se de metáforas para criticar supostos curadores de um *musée imaginaire* que seriam ‘pessoas institucionalmente autorizadas’ a decidir sobre o *status* de obra de arte de quaisquer objetos, assim como os *bárbaros* que apenas apreciam as *contrapartes materiais*. (DANTO, 2010)

O caráter hermenêutico do pensamento de Danto se destaca nesta obra pela ênfase que ele dá a metáfora, pois se “compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém” (DANTO, 2010, p. 295), e a metáfora é uma espécie de ilustração que explicita certos predicados sem nada lhes acrescentar, então para que a metáfora permaneça viva é preciso restituir o seu contexto. Em *O Abuso da Beleza*, obra que abordaremos adiante, Danto desenvolve ainda mais essa concepção de metáfora no sentido de reforçar a noção de Mundo da Arte.

Danto conclui que “as metáforas são pequenas obras de arte” (DANTO, 2010, p. 296) e que, a partir do momento em que o filósofo compreende isso, todos transfiguram-se em artistas, no mesmo sentido em que, a partir da Brillo Box Soap Pads, todos os artistas autoconscientes convertem-se em filósofos, uma vez que essa metáfora específica “traz à luz da consciência as estruturas da arte” (DANTO, 2010, p. 297). Então todos são artistas e filósofos ao mesmo tempo. Nesse contexto, Danto enfatiza a dialética acerca dos limites da arte: a relação entre aparência e realidade, e entre arte e vida. Se ampliarmos esse pensamento, veremos que Danto, na verdade, já aborda a questão sob o prisma da relação entre arte e filosofia, tema que é aprofundado no livro *Descredenciamento filosófico da Arte*, que iremos abordar na sequência.



### 3.2 O DESCRENCIAMENTO FILOSÓFICO DA ARTE

Este texto é uma versão expandida de uma conferência realizada por Danto na plenária do Congresso Mundial de Estética, em Montreal, em agosto de 1984. Posteriormente foi publicado juntamente com outros textos, escritos por Danto, em diferentes ocasiões. Esses ensaios estão inter-relacionados por um tema comum: a filosofia da história da arte. Danto expõe em seus textos aspectos que apresentam porque a arte tem de fato uma história e qual a importância da história para a arte. O próprio Danto se definia como um autor essencialista e historicista. Seu objetivo é apontar como a filosofia emoldura a natureza da arte em sua trajetória histórica, pois, para Danto, a autoconsciência filosófica da arte se desenvolveu paralelamente aos modos de representá-la ao longo da história.

No texto *O Descredenciamento filosófico da Arte*, Danto ressalta que o equívoco das interpretações artísticas não vem do conhecimento histórico, mas da crença filosófica. Isto porque, a história da arte é fruto do descredenciamento filosófico da arte. Conforme Danto, a filosofia tradicionalmente neutraliza os efeitos da arte com a metafísica, ou seja, as teorias filosóficas que afirmam o aspecto perigoso da arte são as que a descredenciam como mecanismo de ação. “Representar a arte como algo que, em sua natureza, nada pode fazer acontecer não é tanto um ponto de vista oposto à visão de que a arte é perigosa: é um modo de responder ao perigo sentido na arte tratando-o metafisicamente como se não houvesse nada a temer”. (DANTO, 2015b, p.38).

Nem mesmo Sartre<sup>22</sup> – filósofo expoente do existencialismo – considerava que a arte existia fora das condições existenciais em que o engajamento e o trabalho de reflexão estão presentes. Não é simples separar a arte da filosofia enquanto sua estrutura for, pelo menos em parte, filosoficamente determinada. Essa relação da arte com a filosofia é bastante complexa, conforme afirma Danto:

A relação da arte com a filosofia é antiga e intrincada, e embora eu a retrate em termos muito lúcidos, aqui e no livro inteiro, sou obrigado a reconhecer que sua sutileza pode transcender nossos poderes de descrição analítica, assim como o faz a relação entre mente e corpo, uma vez que simplesmente não podemos separar a arte da filosofia, na medida em que sua substância é em parte constituída por aquilo que se acredita filosoficamente que ela seja. E sua dessubstancialização por seu opressor pode ser uma das grandes vitórias da metafísica política. (DANTO, 2015b, pp. 38-39).

---

<sup>22</sup> O filósofo, escritor e crítico francês Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980) é conhecido como maior representante do existencialismo — conjunto de doutrinas filosóficas que utilizavam como tema central a análise do homem em sua relação com o mundo. Surgiu no século XX, na França, em oposição a filosofias tradicionais que idealizaram a condição humana.



A filosofia descredencia a arte desde Platão, quando este, no livro IV de *A República* expulsa os artistas da cidade e no livro X discute a relação entre a ideia, a cópia da ideia, e a cópia da cópia da ideia, que seria a pintura. Nesse contexto, a ideia é a realidade, as cópias das ideias são aquilo a que se tem acesso direto, como por exemplo as coisas do mundo, e a cópia da cópia da ideia se distancia ainda mais da realidade, por ter como referência de sua realização não a ideia, mas sua cópia.

E uma vez que a teoria platônica da arte é sua filosofia, e uma vez que a filosofia através dos tempos consistiu de aditamentos ao testamento platônico, a própria filosofia pode ser exatamente o descredenciamento da arte, de modo que o problema de separar a arte da filosofia pode ser equiparado ao problema de perguntar o que seria a filosofia sem a arte. (DANTO, 2015b, p. 41)

Para argumentar, de forma mais consistente, porque a filosofia platônica descredencia a arte, Danto aponta dois momentos distintos. Primeiramente, o estágio do ataque que ocorre com a configuração de uma ontologia na qual a realidade está logicamente imunizada contra a arte, e o segundo momento consiste na racionalização dessa ontologia da arte. Esses dois momentos teriam transformado toda produção artística em derivação da produção racional com características metafísicas, o que fez com que seus poderes de modificação do mundo fossem ainda mais reduzidos que os da própria filosofia, já que a última se constitui como o caminho de acesso à realidade e a primeira, como algo distante duas vezes.

Há dois estágios no ataque platônico. O primeiro [...] é interpor uma ontologia na qual a realidade é logicamente imunizada contra a arte. O segundo estágio consiste, tanto quanto possível, em racionalizar a arte, de modo que a razão, pouco a pouco, colonize o domínio dos sentimentos, sendo o diálogo socrático uma forma de representação dramática na qual a substância é a razão exibida como se domasse a realidade ao absorvê-la em conceitos. (DANTO, 2015b, p. 41)

O descredenciamento platônico da arte, ao torná-la menos importante comparativamente às coisas úteis, gerou a necessidade de a arte se desvencilhar de seu aspecto manual e se associar à característica metafísica atribuída à filosofia. Segundo Danto, o problema é que, “a separação entre a arte e utilidade intensifica a sensação de que a arte não serve para nada” (DANTO, 2015b, p. 46), pois a afasta da existência comum e a transporta para o campo ficcional. O *status* metafísico ao qual a arte foi promovida, principalmente, após sua institucionalização, é uma transformação política tão severa quanto a transformação das mulheres em damas, ambas colocadas em um lugar sem propósito, para um prazer oprimido e tão mascarado quanto desinteressado (DANTO, 2015b, p.46).

Deixar os artistas sérios suporem que sua tarefa era produzir a beleza foi uma estratégia encorpada e finalmente bem-sucedida. Assim, o pedestal metafísico sobre o qual a arte conseguiu ser posta – considere-se o museu como um labirinto – é uma transposição política tão selvagem quanto a que transformou as mulheres em damas, pondo-as em saletas para fazer coisas que pareciam um trabalho proposital sem um propósito específico, como, por exemplo, bordados, aquarelas, tricô: seres essencialmente frívolos à disposição para o prazer falsamente desinteressado do opressor. (DANTO, 2015b, p.46).

O óbice apontado por Danto é bastante complexo. Isto porque, se a filosofia nasce do embate com a arte e se desenvolve a partir dessa base, a pergunta do que seria a filosofia sem a arte se coloca de forma categórica. É possível pensar que a reafirmação do pensamento platônico, nos dois últimos milênios, acontece muito mais estruturalmente. A discussão de Platão, tanto com os artistas quanto com os sofistas, se dá a partir da elaboração de um modelo de pensamento, que tem como objetivo a busca da verdade (ou do conhecimento da ideia) através de um processo dialético. Este modelo parece dominar a história da filosofia e, portanto, a relação desta com a arte.

Danto prossegue seu argumento elencando dois aspectos principais dos filósofos após Platão com relação à arte: a efemerização e a capitulação, sendo Kant<sup>23</sup> e Hegel<sup>24</sup> os melhores filósofos para exemplificar esse processo (DANTO, 2015b, p.42). Kant efemeriza a arte associando-a à experiência estética, a experiência estética precede e abarca a arte. A relação com a arte seria, portanto, um caso daquela que temos com outras coisas que se encontram no escopo da experiência do belo. Hegel incorpora a arte à filosofia transformando-a em um dos passos rumo à realização de seu projeto filosófico, do qual o último passo é a própria filosofia. Ele transforma a arte em uma espécie de etapa para o alcance do conhecimento. Danto diz que, a ironia da teoria hegeliana é justamente que, através da racionalização objetivada por Platão, ela reduz o dilema a uma relação entre ideia e cópia. Essa redução, levando-se em conta que a arte é um caminho para a filosofia, implica que a filosofia acaba por se posicionar contrária à própria filosofia. O que significa ser a filosofia a responsável por se entender como resolução filosófica da arte.

Assim, a filosofia do ser histórico que sustenta que a arte seja uma transformação da filosofia, mostra que a filosofia é uma transformação da arte, e esta é a grande ironia da teoria de Hegel: a segunda parte do ataque platônico se reduz à sua primeira parte, e a filosofia, tendo colocado a si própria contra a arte, coloca-se finalmente contra si própria. Isso nos daria um tipo de explicação do fato de que a mesma estrutura de argumento que a filosofia montou no início contra a arte deveria ter

<sup>23</sup> O filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) foi o fundador da Filosofia Crítica e é considerado o principal filósofo da era moderna.

<sup>24</sup> O filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1830) destacou-se em novos campos de estudo relacionando História, Direito e Arte com a Filosofia.

retornado para pôr em questão a empresa da filosofia em nosso tempo. Assim, há um incentivo em curar filosoficamente a arte da filosofia: exatamente por esse procedimento curamos a filosofia de uma paralisia com que ela começou sua história infectando sua grande inimiga. (DANTO, 2015b, p. 51)

Segundo Danto, “a filosofia descredencia a arte para não parecer ilusória, posto que os problemas filosóficos podem ser considerados ilusórios e, por isso, se contrapõe à arte” (DANTO, 2015b, p.51). Essa problemática questão da relação entre arte e filosofia é apresentado como um problema filosófico que em grande medida a própria história incorporou como um problema da arte. Assim sendo, ele deve ser abordado levando-se em conta que “Todos os problemas realmente filosóficos são legítimos e devem ser, de fato, resolvidos ao mesmo tempo, pois constituem um todo interligado.” (DANTO, 2010, p. 11)

Obras de arte não se esgotam no seu conteúdo. Tal como uma metáfora, que “apresenta seu assunto e apresenta a maneira pela qual ela apresenta o assunto” (DANTO, 2015b, p. 50). Ou seja, obras de arte têm um significado e dizem algo acerca de como apresentam esse significado. É sobretudo no esclarecimento do significado da obra e de como a obra expressa seu significado que consiste em seu teor reflexivo incorporando, por vezes, a teoria da arte e o trabalho do crítico.

Nesse sentido, a relação da arte com a filosofia também é pensada no horizonte dos *readymades*. A obra *La Fontaine* (1917) de Duchamp é, em sua aparência, apenas um mictório. No entanto, ao ser nomeado como obra de arte, adquiriu propriedades e *status* diferenciados. Ora, como conseguir diferenciar a obra de Duchamp de um urinol semelhante, tomado ao acaso? Não são os dois objetos exatamente similares? Esta obra, em praticamente todos os aspectos, marca a separação entre estética e arte, uma vez que a arte passa a não visar mais necessariamente a contemplação estética, mas a reflexão sobre seu próprio status.

Cabe ressaltar que o próprio Duchamp afirmou que não pretendia fazer uma arte contemplativa, ou seja, que não tinha a menor pretensão em chamar atenção à beleza de um objeto comumente ignorado, mas sobretudo questionar o próprio mundo da arte. Para Danto, as propriedades que diferem uma obra de sua contraparte sensivelmente idêntica devem estar entre suas propriedades relacionais, em seu conteúdo teórico segundo as intenções do artista, em sua história causal e, sobretudo, no lugar que ocupa no Mundo da Arte. Danto retomará na obra *O Abuso da Beleza* o problema dos *readymades*.

Uma obra como *La Fontaine* pertence ao Mundo da Arte, isto é, se relaciona com a história da arte, com as teorias da arte, com o contexto da arte modernista, ao passo que um urinol, mesmo que esteja situado no próprio museu de belas-artes, não pode ser considerado

obra de arte. Segundo Danto, ao trazer para o mundo da arte objetos comuns, o artista os transfigura em uma espécie de existência segunda, na qual convivem com as outras obras de arte. Assim, neste contexto, percebe-se até que ponto o descredenciamento filosófico da arte se torna intrínseco ao fazer arte e como afirma Danto é uma tarefa árdua “desacoplar partes da filosofia da arte da própria arte: tudo isso bem a tempo, pois tem havido um esforço recente para desconstruir a filosofia, tratando-a como se fosse arte!” (DANTO, 2015b, p. 55).

### 3.3. O ABUSO DA BELEZA

No livro *The Abuse of Beauty, O Abuso da Beleza*, escrito em 2002, Danto ressalta que, embora tenha buscado desenvolver uma filosofia da arte que pudesse conter elementos lógico-conceituais, a exemplo das teorias filosóficas em geral, suas teses sempre estiveram associadas aos momentos históricos. Prova disso reflete-se claramente em sua principal teoria – o Mundo da Arte – que foi desenvolvida no início dos anos 1960, sobretudo na cidade de Nova York onde se destacaram os principais movimentos artísticos de vanguarda. Podemos arriscar a afirmação de que o problema dos indiscerníveis e a ideia de Mundo da Arte jamais poderiam ter surgido se as obras de arte não tivessem tomado a configuração característica da proposta na *Pop Art*.

A Brillo Box Soap Pads marca ponto de inflexão no contexto artístico da segunda década do século XX, talvez para que tenha desempenhado esse papel, suas propriedades estéticas não sejam assim tão irrelevantes. Posto que reconhecer a Brillo Box Soap Pads não exclui reconhecer suas propriedades visuais que a identificam, estas teriam uma proeminência na apreciação da obra. A Brillo Box Soap Pads de Warhol assim com as caixas de sabão Brillo ordinárias possuíam uma logomarca destacada, baseada nos padrões estilísticos da pintura contemporânea, criada pelo artista plástico James Harvey<sup>25</sup>. A referida obra, foi feita de compensado industrial de madeira e pintada com *silkscreen* (técnica de serigrafia).

É possível imaginar que, um século antes, tivesse surgido um objeto em tudo semelhante a ela, mas ele não poderia comportar os significados associados que deram vida à Brillo Box como obra de arte. Esse objeto não apenas não poderia ter sido a mesma obra de arte que foi em 1964, mas também é difícil ver como, em 1864, ele poderia chegar a ser considerado uma obra de arte. (DANTO, 2015a, p. irreg.<sup>26</sup>)

<sup>25</sup> James Harvey (1929-1965), pintor expressionista abstrato, destacou-se também como *designer* de embalagens. Desenvolveu o projeto gráfico e a logomarca das embalagens do sabão de aço Brillo, em 1959.

<sup>26</sup> Paginação irregular. A citação faz parte do Prefácio da obra, p. VII-VIII.

De algum modo, a atemporalidade característica da Filosofia tendeu a moldar a maneira como os objetos de interesse filosóficos são, eles próprios, pensados como atemporais. No entanto, isso não se aplica à Brillo Box Soap Pads. Sua contextualização só pode ser subsidiada nos anos 1960, particularmente nesse cenário específico de vanguardas artísticas.

Nesse contexto, quando Danto escreveu o livro *Beyond the Brillo Box, Além da Brillo Box*, em 1998, utilizou em sua capa uma ilustração do pintor Russell Conner que fez uma releitura da famosa obra de Rembrandt, *Anatomy Lesson*, (Figura 8) substituindo o cadáver pela Brillo Box, simulando como se os homens presentes na obra, retratados em um anfiteatro do século XVII, reunidos para escutar atentamente as explicações do doutor Tulp, estivessem ouvindo um discurso sobre os indiscerníveis.



Figura 8 – Capa do livro *Beyond the Brillo Box*, de Arthur Danto, 1998  
Ilustração do pintor Russell Conner

Conforme Danto ressalta no prefácio da obra *O Abuso da Beleza*, a supracitada releitura da pintura *Anatomy Lesson* ilustra a impossibilidade de se pensar a Brillo Box Soap Pads se utilizando das mesmas chaves conceituais históricas das interpretações da obra de Rembrandt. É evidente que há uma impossibilidade histórica que deve ser levada em conta.

“[...] a Brillo Box, embora possível como objeto, não era possível como arte em um momento anterior aquele em que foi realizada ” (DANTO, 2015a, p. irreg.<sup>27</sup>)

Danto aponta o formalismo como o pressuposto de uma crítica essencialista da arte, quer dizer, de uma crítica que não leva em conta o contexto histórico. Tudo aquilo que é relevante para tratar uma obra de arte precisa estar presente e acessível a qualquer momento de existência da obra. Isto quer dizer que sua posição na filosofia da arte é análoga ao internalismo na filosofia da mente e do significado.

O filósofo acredita que pelo fato de as obras de arte sofrerem alterações físicas ao longo do tempo, algumas de forma mais radical – pigmentos esmaecem, estatuas perdem membros, entre outras ocorrências – a perda de informações relevantes para a identificação e interpretação da obra contribuiu para fortalecer uma teoria baseada em propriedades atemporais. No entanto, a obra de arte é algo muito distinto do objeto comum. O significado será composto pela associação entre a arte e o mundo. A Brillo Box Soap Pads encontra-se em uma relação de “apropriação de” no tocante as caixas de papelão nas quais a esponja de aço era remetida das fábricas para os distribuidores e destes para os supermercados.

Além da questão da atemporalidade, Danto também aborda a questão da natureza da arte aproximando-a da questão da natureza da beleza. Ele traça um paralelo entre a arte e a beleza, no referido livro, indicando e reforçando seu pensamento que demonstra que a presença da filosofia é fundamental para a formação de conceitos. Danto também enfatiza a evolução histórica da beleza associada à arte. Assim como, a partir dos movimentos modernistas, a arte deixou de ser contemplativa e passou a adotar um caráter mais político, assim também, a beleza deixou de ser elemento necessário e suficiente para a obra de arte, pois a interpretação filosófica passou a ser o principal elemento de uma obra de arte.

Danto ressalta a importância de o leitor considerar o conceito de arte. Segundo Danto, os gregos – com os quais a filosofia da arte teve início no Ocidente – não possuíam uma palavra que definisse a arte. Entretanto, os gregos possuíam um conceito de arte que incluía propriedades e parâmetros estéticos. Por exemplo, a noção de representação dos gregos era abstrata e generalista e, portanto, englobava várias manifestações artísticas de forma conceitual. “Uma definição filosófica da arte deve ser dada nos termos mais gerais possíveis, a fim de que possa abranger tudo aquilo que já foi ou possa vir a ser uma obra de arte. Deve ser suficientemente ampla para tornar-se imune a contraexemplos. ” (DANTO, 2015a, p. irreg.<sup>28</sup>). Nesse sentido, Danto ressalta a importância da história da arte caminhar

<sup>27</sup> Paginação irregular. A citação faz parte do Prefácio da obra, p. VIII.

<sup>28</sup> Paginação irregular. A citação faz parte do Prefácio da obra, p. XV.



paralelamente a filosofia da arte, conforme enfatizado no ensaio *O Descredenciamento Filosófico da Arte*. Isto porque, não só a contextualização é importante, mas o embasamento teórico é imprescindível para o reconhecimento da arte.

Segundo Danto, sua intenção primeira era desenvolver um pensamento filosófico que pudesse apontar indícios de como solucionar a questão da natureza da arte pela vertente hermenêutica. Entretanto, a filosofia analítica apontava que não haveria nenhuma definição de arte que fosse suficiente e necessária. As teorias desenvolvidas no início do século XX apontavam para uma indefinição permanente de arte e ainda abriam espaços para a relatividade do conceito.

Quando comecei a elaborar o projeto de estabelecer uma definição de arte, a filosofia da arte se encontrava dominada por duas teses principais: a de que nenhuma definição desse tipo era possível nem necessária. A segunda tese era, em grande parte, uma resposta wittgensteiniana à primeira. Todavia, como acontece tantas vezes com Wittgenstein, sua posição pressupunha uma estabilidade no conjunto de coisas denominado por um termo dado – nesta instância, “obra de arte” –, de modo que se poderia esperar que, em geral, os falantes da língua reconhecessem instâncias de obras de arte na maioria dos casos. A posição anterior, por sua vez, estava baseada no imenso pluralismo que começava a prevalecer na arte: tantas coisas se tornaram possíveis como obras de arte que não parecia mais caber nenhuma definição. (DANTO, 2015a, p. irreg.<sup>29</sup>)

Além da dificuldade em conceituar a arte, Danto também ressalta o contexto artístico, sobretudo dos anos 1960, no qual o pouco consenso que havia dependia da relação cada vez mais intrínseca entre teoria e produção artística. A quebra de paradigmas estéticos e a ousadia dos artistas despertaram novos olhares críticos e filosóficos. Esse pluralismo de temas e procedimentos artísticos configurou esse período da história da arte e abriu a possibilidade de se refletir acerca da não-historicidade conceitual de algumas ideias entendidas como propriedades definidoras da arte como, por exemplo, a ideia da forma.

As teorias filosóficas da arte de extração analítica ganham peso no momento em que tomam por objeto a produção artística contemporânea, como aquela da *Pop Art*. Esses movimentos recolocavam os problemas de ordem conceitual acerca da natureza estética da arte sob a luz da derrocada, da implosão que proporcionavam das classificações e noções tradicionais das teorias da arte. As questões da filosofia da arte, desta maneira, passam a ser de ordem epistemológica, cognitiva, de linguagem, e assim por diante justificando, portanto, seu interesse filosófico para além do comentário crítico. “A *Pop Art* era, entre outras coisas, um esforço para superar a distinção entre belas-artes e arte popular – entre o elevado e o

---

<sup>29</sup> Paginação irregular. A citação faz parte do Prefácio da obra, p. XX.

baixo, o nobre e o vulgar –, sendo o segundo tipo exemplificado pelas imagens de histórias em quadrinhos ou pelos logos da arte comercial. ” (DANTO, 2015a, p. 3)

Assim como ele anunciou o fim da arte, neste livro, em *O Abuso da Beleza*, ele anuncia o fim da beleza. Danto explica que assim como uma obra de arte indiscernível em sua aparência de um objeto comum, não é este objeto, a beleza também não é uma propriedade estética. O filósofo utiliza como exemplo a Bienal de Whitney de 2002, na qual havia uma peça performática do grupo colaborativo Práxis, na qual os espectadores eram surpreendidos por diversos “serviços” ofertados. O espaço ocupado pelos artistas era uma loja do East Village, em Nova York. No local era ofertado um menu aos visitantes contendo itens inusitados, tais como abraços, lavagem dos pés, cédulas de dólar e a fixação de curativos – *band-aid* – acompanhados de beijos.

O conservadorismo da visão wittgensteiniana estava começando a ser ameaçado quase no momento em que ela era enunciada. O que sabemos agora é que, apenas quando o pluralismo radical se tornou consciente, finalmente uma definição se tornou possível. Essa definição precisa se basear em propriedades que obrigatoriamente estão sempre presentes, por mais variadas que se mostrem as classes de obras de arte – como na Bienal do Whitney Museum de 2002. Esse pluralismo evidentemente ainda não havia se tornado discernível mesmo mais tarde, quando a filosofia de Wittgenstein começou a ser aplicada por seus seguidores à filosofia da arte. Somente quando o próprio pluralismo se estabelece é possível, por fim, fazer filosofia da arte de um modo que transcende a história. Assim, pode-se enfim ter como objetivo uma filosofia da arte atemporal, somente num momento como o atual, que é, afinal de contas, único na história da arte. Apenas prestando o máximo de atenção à arte do meu momento histórico fui capaz de ter a expectativa de uma filosofia da arte válida para todos os momentos históricos. (DANTO, 2015a, p. irreg.<sup>30</sup>)

Danto conclui, ao afirmar que, assim como a beleza, a natureza da arte tem aspectos que são os mesmos em toda a parte, independentemente da manifestação em que ela está inserida. As manifestações artísticas da segunda metade do século XX colocaram em relevo tais aspectos. Essas características definem a natureza da arte e pressupõem os contextos que a envolve, quer por aspectos culturais ou por aspectos históricos. Ele reforça, ainda, que é possível identificar a beleza em objetos com certas estruturas, independentemente de qualquer referência externa, principalmente de referências semânticas, pois a beleza é um valor subjetivo. Já a arte, para ser identificada, precisa necessariamente de características que transcendem os elementos estéticos. Isto porque, para Danto “A beleza é uma opção para a arte e não necessariamente uma condição” (DANTO, 2015a, p. 187).

---

<sup>30</sup> Paginação irregular. A citação faz parte do Prefácio da obra, p. XX-XXI.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após introduzir sua teoria do Mundo da Arte, no artigo *The Artworld*, em 1964, Arthur Danto tornou-se referência na área da filosofia analítica da arte. Isto porque, seu pensamento provocou reflexões filosóficas, principalmente no tocante à crise da representação estética dos movimentos dos anos 60, e suas implicações para a história da arte. Esses temas estão intrinsecamente relacionados em seu sistema filosófico.

Nesse sentido, sua produção filosófica ampliou as bases hermenêuticas para a análise do estatuto da natureza da arte. A noção de Mundo da Arte, introduzida por Danto, pode ser interpretada como uma rede complexa de relações entre uma obra e críticos, artistas, teorias, historiadores da arte, instituições, curadores, público, etc., além, é claro, da relação entre uma obra e o passado e o presente da arte, assim como da relação entre o significado de uma obra e as intenções do artista. O Mundo da Arte é um conjunto de ações embasado pela filosofia, pela teoria e pela história da arte.

No primeiro momento, Danto buscou apresentar condições necessárias e suficientes para a arte em termos de propriedades relacionais, seguindo a linha de pensamento analítico de outros autores. No entanto, a profunda reorientação na filosofia analítica da arte causada por Danto, também teve reflexo no papel da percepção da teoria da arte. Para Danto, tal como as propriedades intrínsecas das obras, sobretudo as perceptivas, foram abandonadas em uma definição da arte, assim também a estética e a teoria da percepção foram relegadas a um segundo plano, cedendo lugar à filosofia da arte. (DANTO, 2010).

Sua vasta produção filosófica enfatizou, por vários prismas, a relação da arte com a filosofia. Para ilustrar seu pensamento, Danto utilizou em suas obras experimentos de pensamento e obras de arte como os *readymades* de Marcel Duchamp e a *Brillo Box Soap Pads* de Andy Warhol. Dotado de um estilo literário, tornou-se um dos filósofos de arte mais destacados na contemporaneidade. Seu pensamento, sobretudo sua teoria do Mundo da Arte, embora desenvolvida enfocando um período específico da história da arte, pode ser utilizada para a análise da arte contemporânea.

Um de seus temas favoritos, a questão da possibilidade de que uma obra de arte e um objeto comum serem pares indiscerníveis entre si – quanto suas propriedades perceptíveis – foi explorada em várias obras além do artigo *The Artworld*. Em seu livro *A Transfiguração do lugar-comum*, Danto nos apresenta a questão dos indiscerníveis como desafio imposto à filosofia da arte após o advento da *Pop Art*. Nesta obra, Danto demonstra como sua Teoria do Mundo da Arte busca entender esse desafio e comprova o quão premente ainda é sua teoria

para a arte contemporânea, pois motiva a busca pela delimitação da fronteira ontológica entre arte e objeto comum.

Nesse sentido, suas reflexões filosóficas são de fundamental importância para o estudo da arte contemporânea, sobretudo no que tange a crise da representação nos anos 60 e suas implicações para as ideias de fins da modernidade, da história da arte, da estética e da própria arte. Todos esses temas estão intrinsecamente relacionados em seu sistema filosófico, notadamente historicista e essencialista, na formulação de uma teoria para definição do conceito de arte. Os ditos paradigmas estéticos tradicionais – arte como imitação/representação, arte como expressão, o imperativo do ideal de beleza, etc. – se tornaram insuficientes para garantir as propriedades que um determinado objeto deveria possuir para ser considerado arte. (CARROLL, 2010)

Sua teoria do Mundo da Arte enalteceu a originalidade da Brillo Box Soap Pads de Warhol, como obra que demanda uma participação criativa e imaginativa do espectador, o que seria explorado pelos artistas conceituais ainda no século XX. Segundo o filósofo, a reflexão filosófica promovida pela Brillo Box Soap Pads foi o fator desencadeador de sua busca pela definição do conceito de arte.

Warhol violou todas as condições tidas como necessárias a uma obra de arte mas, ao fazer isso, revelou a essência da arte. Nesse contexto, a essência da arte tornou-se objeto de investigação filosófica e foi um dos motivos que levaram Danto a defender a originalidade da Brillo Box Soap Pads. Para Danto, toda obra de arte diz respeito a alguma coisa e, portanto, toda arte é representacional, tem um conteúdo semântico. A obra de arte é um veículo de representação que corporifica seu significado, conforme Danto que afirma que o ponto fundamental, a chave para entender a corporificação, passa a ser a interpretação.

Nesse sentido, sua teoria tem caráter hermenêutico, pois, para Danto, a missão do crítico de arte será identificar o significado de uma obra e mostrar como o objeto efetivamente o corporifica. Danto recorre à filosofia da linguagem para demonstrar que assim como o significado de uma palavra ou de um signo qualquer depende do contexto, o significado de uma obra de arte requer uma interpretação contextualizada no Mundo da Arte. Ou seja, o problema da natureza da arte não poderia ser resolvido através da análise de propriedades formais ou perceptuais, mas sim por meio da contextualização do objeto artístico na história e na teoria da arte.

Dessa forma, Danto elenca cinco estágios para a identificação da arte, em sua teoria dos indiscerníveis, a saber: a) que são sempre sobre alguma coisa, têm conteúdo semântico; b) projetam um ponto de vista ou atitude sobre aquilo que são; c) projetam este ponto de vista

por meio de elipses retóricas/metáforas; d) requerem uma interpretação que é constitutiva da identidade (artística); e finalmente, (e) esta interpretação é historicamente localizada num Mundo da Arte pertinente. Para ilustrar, Danto cita a Brillo Box Soap Pads e a caixa de sabão Brillo como melhor exemplo de pares indiscerníveis.

Nesse contexto, Danto ressalta que a sua teoria foi construída com reflexões principais em dois tempos: em um primeiro momento Duchamp demonstra que qualquer coisa pode ser arte; e num segundo momento Warhol transforma esse procedimento numa questão filosófica, o que demonstra um sentido de progressão histórica da arte e teoria artística. Esse senso histórico de Danto tem grande influência na forma como ele interpreta os trabalhos de Duchamp e Warhol. O problema da indiscernibilidade revela uma antiga questão da filosofia da arte que nos remete a *mimese* de Platão e que, portanto, diz respeito aos conceitos de imagem, de realidade e verdade.

Danto revela que o problema da indiscernibilidade entre objetos artísticos e ordinários não poderia ter surgido como questão filosófica num momento anterior da história da arte. Este fato indica que sua teoria não é atemporal, pois, embora ela possa ser aplicada para a arte em geral, ela não seria compreendida, nem aceita, antes do século XX. A justificativa de Danto se apóia dentro de uma perspectiva histórica em que a arte evolui junto com a teoria artística, sendo a década de 60 o período de “ruptura e descontinuidade” onde Warhol havia demonstrado que “nenhum critério visual serviria ao propósito de definição de arte”. A partir daí os artistas contemporâneos teriam se transformado em pensadores visuais (...) os filhos/herdeiros de Duchamp passaram a pensar a arte, ou seja, a concepção da arte passou a ser um ato filosófico.

Segundo Danto, as duas questões supostamente originais apresentadas pela Brillo Box Soap Pads e que puseram fim a um século de investigações filosóficas dos artistas modernos são: o que faz com que objetos aparentemente semelhantes aos objetos cotidianos sejam vistos como arte e o que faz com que tais obras se tornassem não somente possíveis, mas inevitáveis dentro da história da arte. A Brillo Box Soap Pads demonstra que a “história da arte não foi interrompida, mas acabada” e que a partir daí a arte entra em sua fase “pós-histórica”. O desfecho da história da arte é então o resultado da autoconsciência filosófica adquirida pela arte – aos moldes da consciência que a filosofia tem de sua própria disciplina. A teoria do Mundo da Arte de Danto promove o exercício da filosofia, pois o fazer e o interpretar a arte tornaram-se atos inter-relacionados.

\* \* \*

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AITA, Virginia H. Arthur Danto: narratividade histórica “sub specie aeternitatis” ou a arte sob o olhar do filósofo. **Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP**, nº 1, 2003. p.145-159.

\_\_\_\_\_. Introdução e entrevista concedida por Arthur C. Danto, em fevereiro de 2006. **Revista Fórum Permanente**, v. 1, nº 1, 2012. Disponível em <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/arthur-danto>>. Acesso em: 19 de setembro de 2016. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Um tributo a Arthur Danto: filósofo-artista da vida contemporânea. **Revista Fórum Permanente**, nº 06, 2014. Disponível em <<http://www.forumpermanente.org/revista>>. Acesso em: 23 de maio de 2015.

BELL, Clive. **Arte**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CARROLL, Noel. **Filosofia da Arte**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

\_\_\_\_\_. **Danto’s New Definition of Art and the Problem of Art Theories**. In: The British Journal of Aesthetics. Vol. 37, no. 4, October, 1997 pp. 386-391.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA, Rachel. O Mundo da Arte como Proposta. The artworld as a proposal. **Revista Paralaxe**, v. 2, nº 1, 2014.

DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. **Andy Warhol**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Abuso da Beleza: A estética e o conceito de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015a.

\_\_\_\_\_. **O Descredenciamento Filosófico da Arte**. Tradução Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.

\_\_\_\_\_. O Mundo da Arte. In: **O Belo Autônomo: Textos clássicos de estética**. Org. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 317-334.

\_\_\_\_\_. O Mundo da Arte. In: **O que é Arte?** A perspectiva analítica. Trad. Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007. p. 79-100.

\_\_\_\_\_. **O filósofo como Andy Warhol**. Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Vol. 1, n. 4, pp. 98-115. São Paulo: ECA/USP, 2004.

\_\_\_\_\_. **The Artworld**. In: The Journal of Philosophy, Vol. 61, nº19, 15 de outubro de 1964, pp. 571-584.

DICKIE, George. **Art and Aesthetic**: An Institutional Analysis. Cornell University Press, 1974.

\_\_\_\_\_. Defining Art. In: **American Philosophical Quarterly**. Volume 6, Number 3, July 1969, pp. 253-256.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Estética**. Trad. Vitor Guerreiro. Revisão científica de Desidério Murcho. Lisboa, Bizâncio, 2008.

\_\_\_\_\_. **The Art Circle**: A Theory of Art. Editora Chicago Spectrum Press, 1997.

\_\_\_\_\_. What is Art? In: **O que é arte?** A perspectiva analítica. Trad. Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007. p.101-118.

D'OREY, Carmo (Org). **O que é a arte?** – A perspectiva analítica. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

DRUCKER, Claudia Pellegrini. **Estética**. Florianópolis: FILOSOFIA/EAD/ UFSC, 2009.

DUARTE, Rodrigo. **A Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte**. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Modos de Fazer Mundos**. Edições Asa, 1995.

\_\_\_\_\_. Quando Há Arte? In: **O que é arte?** A perspectiva analítica. Trad. Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007. p.119-133.

HAX JRº, Breno. Reflexões acerca da definição de arte. **Revista Arte & Filosofia**, Ciclo de Conferências, Cadernos do Paço, Volume 1, Org. Rodrigo Brandão, 1ª Edição, 2012. p.19-33.

JIMENEZ, Marc. **O que é Estética?** São Leopoldo/RS: Editora Universidade Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, 1999.

KIVY, Peter. **Estética**: Fundamentos e questões de Filosofia da Arte. São Paulo: Paulus, 2008.

KUHN, Thomas Samuel. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. Tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2011.



MANDELBAUM, Maurice. Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts. In: **American Philosophical Quarterly**, 1965, p. 219-228.

PARKER, D. **The Nature of Art**, reimpresso em E. Vivas e M. Krieger. In: *The Problems of Aesthetics*, Nova York, 1953, p. 90.

RAMME, Noéli. **É possível definir “Arte”?** Rio de Janeiro: *Analytica*, vol. 13, nº1, 2009, pp. 197-212.

SCHNECKENBURGER, Manfred. **Arte do Século XX**. In: WALTHER. Org. Ingo. F. Volumes I e II. Lisboa: Taschen, 2010.

SIBLEY, Frank. Aesthetic Concepts. In: **The Philosophical Review**. Vol. 68, nº4, 1959, p. 421- 450.

SILVEIRA, Cristiane. O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos. **Revista ARS**. v. 12, n. 23. São Paulo. Jan./Jun. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.82833>>. Acesso em: maio 2016.

\_\_\_\_\_. **THE ARTWORLD: A natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto**. 2010. 201f. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná. Curitiba/PR. 2010.

STOLNITZ, Jerome. A Atitude Estética. In: **O que é arte? A perspectiva analítica**. Trad. Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007. p. 45-60.

WEITZ, Morris. O Papel da Teoria na Estética. In: **O que é arte? A perspectiva analítica**. Trad. Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007. P. 61-78.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Petrópolis: Editora Vozes, 9ª edição, 2014.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\* \* \*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

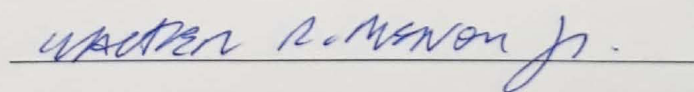
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:

FILOSOFIA

Por decisão do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPR, o aluno deverá atender as solicitações da banca, quando houver, e anexar este ao final da dissertação/tese como versão definitiva aprovada pelo orientador, que neste momento estará representando a Banca Examinadora.

Curitiba/PR, 20 de dezembro de 2018.

Prof. Dr. Walter Romero Menon Júnior

A handwritten signature in blue ink, reading "Walter R. Menon Jr.", is written over a horizontal line.